توني روز، مارتن بنسون

كيف تمثل للسينما؟

ترجمة

أحمد راشد

مراجعة

فريد المزاوي

تحرير

د. خليل عبد المحسن

الكتاب: كيف تمثل للسينما؟
الكاتب: توني روز ، مارتن بنسون
ترجمة: أحمد راشد
مراجعة: فريد المزاوي
تحرير: د. خليل عبد المحسن
الطبعة: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)
٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم –
الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com E-mail: info@bookapa.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

بنسون ، مارتن . روز، توني
كيف تمثل للسينما؟/ توني روز ، مارتن بنسون, ترجمة: أحمد راشد
مراجعة: فريد المزاوي، تحرير: د. خليل عبد المحسن
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
١٦٤ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٤ – ٧١٨ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ٧٩٣٦ / ٢٠٢٣

كيف تمثل للسينما؟

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

مقدمة

قال أرسطو في كتابه "فن الشعر" إن الفن تقليد للطبيعة، و كلمة (فن) لغة تعني (تزين الشيء) أما كلمة (مثل) لغة تعني (صار مثله)، ولذلك فإن فن التمثيل هو تقليد للصور والأحداث والحالات المختارة من الحياة نفسها، ويتم تجسيدها من قبل الممثلين وما يحيط بهم من مناظر وملابس وأدوات وأمور أخرى ينظمها المخرج، ولكن التقليد التام لا يكون فنيا إن لم تأت معه إضافة الفنان.

ويمكن تعريف فن التمثيل على أنه قابلية الشخص على أن يجعل من الأشياء مثيلا بشكل مزين أو القابلية على التقليد، ووفقا لذلك فإن الممثل هو ذلك الشخص الذي يتكون في داخله مخزون أو رصيد من الانطباعات الحياتية، والتي يشعر بالحاجة الملحة إلى إظهارها وكشفها إلى جمهور المتفرجين عن طريق الكلام والحركة.

والتمثيل ليس مجرد الوقوف أو التحرك فوق منصة مرتفعة، ونطق كلمات الدور بصوت جهوري، مرتعش، بل هو حالة وجودية متميزة تثير في ذاتها مجموعة من الازدواجيات المعقدة التي تجعل من فن الممثل اكثر موضوعات الفن المسرحي صعوبة.

والتمثيل هو حرفة الممثل ومهمته تجسيد وتفسير الشخصية المسرحية المحاكاة عن طريق التعبير القولي، والجسدي، والشعوري، والتمثيل مهنة

قديمة قدم أول إنسان شارك في تأدية الطقوس الدينية، للتعبير عن ذاته بالإيماء، والرقص، ثم بالحوار الدرامي والحركي.

أما فن التمثيل فهو بإيجاز عبارة عن قدرة الفرد على التفاعُل مع المحفزات الخيالية باستخدام الحركات، والأصوات، والإيماءات المختلفة؛ حيث يقوم الممثل بتجسيد شخصية خيالية بشكل واقعي، ويتم ذلك في الأعمال المسرحية والتلفزيونية والسينمائية، وحتى في الرسوم المتحركة.

والممتع في الممثل المجتهد، هو قدرته على عرض وإضافة أفعال بشرية، وتوليد مشاعر إنسانية محددة وواقعية (سلوك/ فعل)، بواسطة مهاراته الفنية، وضمن ظرف حياتي معطى. والموهوب من الممثلين، هو ذاك الذي يمتلك القدرة على فهم وخلق طبيعة بشرية حقيقية، وتوليد مشاعر وأحاسيس صادقة، وإعادة إنتاج شخصيات وأنماط إنسانية لا حدود لها.

ورغم سهولة الحديث عن التمثيل كفن وكحرفة إلا أنه ليس من السهل تعريف هذا الفن، ليس لأنه فن مركب (جسد/ نفس/ شعور/ لاشعور) فحسب؛ بل لأنه جامع لفنون متنوعة ومختلفة، فثمة ما هو حي يجري فوق خشبة المسرح، أمام المشاهدين، وما هو إذاعي يتم بواسطة الميكروفون، بغياب الصورة؛ إذ نسمع فيه صوت الممثل ولا نرى جسده، وثمة فن آخر هو التمثيل السينمائي أو التلفزيوني الذي يحدث أمام الكاميرات، ويشاهده الناس صوتاً وصورة، عبر الشاشة، بعد إكمال العمليات الفنية اللازمة. إلا أن فن التمثيل كنوع، فن واحد لم يتغير جوهره عبر التاريخ.

وفن التمثيل أحد أهم الفنون وأقدمها، وأكثرها أصالة وتعقيداً، ليس

باعتباره ركناً أساسياً من فن المسرح وحسب؛ بل لأنه وُجد حتى قبل الرسم على جدران الكهوف، حيث أنه جزء من الحياة والطبيعة البشرية، يولد مع ولادة الوعي لدى الإنسان، ويرافقه حتى الموت.

فالطفل مثلا يلعب مع أقرانه مقلداً الكبار، لكنه يتخيل كل ذلك، بشكل عفوي، ويصدقه ويؤمن به ويتقن «تمثيله» بشكل عجيب وما فن التمثيل إن لم يكن مراقبة، وتجريب، وتخيّل، وتعبير، وإيمان، وتقليد، وصدق؟ فهذه هي المكونات الأساسية التي يقوم عليها فن التمثيل؟ ألا يحنّ الممثل الحقيقي إلى تلك الفطرة الأولى ويتمنى أن يمتلكها من جديد؟ وهل يوجد مسرح بمعزل عن فن التمثيل أصلاً.

وإذا كان فن الممثل هو جوهر المسرح، فهو كذلك، فطرة يمارسها الناس في حياتهم اليومية، عندما يكبرون، فيصبح آلية من آليات الدفاع عن النفس وتحصينها من التابو الاجتماعي، وتحقيق الهوية الخاصة بالفرد، والعيش والتأقلم الاجتماعي والإنساني مع الآخرين، والظهور بشكل يناسب شخصياتنا ضمن الجماعة، فالناس في سلوكهم اليومي وشؤونهم الخاصة، يكذبون عادة، ليس بالمعنى السلبي فحسب؛ بل بالمعنى الإيجابي غالباً، يقلدون ويتمثّلون، قليلاً أو كثيراً، شخصيات أخرى تناسبهم، محاولين إخفاء شخصياتهم وأهدافهم وأسرارهم ودوافعهم الحقيقية، بدءاً من مظهرهم ومكياجهم وسلوكهم البسيط، مروراً بمشاعرهم الأصلية الحميمة المعقدة، وصولاً إلى غاياتهم العميقة وأهدافهم الكبرى الخاصة بهم، لدرجة أن الناس كلهم، إن لم نقل جلّهم، يحتاجون إلى طبيب نفسي، لذلك، قيل إن الحياة مسرح كبير وإن الناس محض ممثلين يقومون فيها بأدوارهم.

التمثيل والحقيقة

لقد اكتسبت كلمة «تمثيل» دلالة سيئة، فالناس يستخدمونها عادةً ليشيروا إلى السلوك المخادع الذي يريد إظهار شيء ما يُخفي الحقيقة. بينما هذا الاستخدام المبتذل للكلمة هو على الضد تماماً من معناها، لأن التمثيل يعني بالضبط إظهار حقيقة شيء ما من خلال فعل التمثيل ذاته. وسنحاول في هذه العجالة الكشف عن معنى التمثيل في فن التمثيل، بصرف النظر عن تقنيات الأداء في فنون التمثيل المختلفة (كالبانتوميم والمسرح والسينما).

وحتى عهد قريب كان التمثيل في اللغة الدارجة يعني «التشخيص»، أي أن يقوم شخص ما بتمثيل شخصية أخرى كما لو كان حاضراً أو ماثلاً نيابة عنها، ولذلك كان الممثل يُسمى «المُشخَّصاتي»، والتشخيص لا يعني أن أداء الممثل هو مجرد بديل عن ما يمثله أو عن شخص آخر باعتباره كياناً موجوداً في الواقع، فالحقيقة أن مثل هذا الكيان أو الشخص قد لا يكون له أي وجود واقعي على الإطلاق، وقد يكون مجرد صورة متخيلة، وحتى إن كان موجوداً واقعيّاً، فإن فعل التمثيل هنا لا يقوم على محاكاة هذه الشخصية الواقعية بكل عرَضيتها التي تكون عليها في الواقع. بل إن الأمر على العكس من ذلك.

ففعل التمثيل ذاته يكون محمَّلاً بدلالات ومعانٍ إنسانية تكشف عن حقيقة الشخصية التي يراد تمثيلها بعد تخليصها من كل ما هو عارض. ومفهوم التمثيل من حيث هو تشخيص مفهوم يرتبط بفكرة المحاكاة ذاتها

على نحو ما فهمها القدماء، وبوجه خاص أرسطو في نظريته عن التراجيديا. فالمحاكاة بمعناها الأصلي لا تعني التقليد، لأن التقليد يعنى محاكاة شيء واقعي، بينما المحاكاة تعني تمثيلاً لحقيقة شيء ما أو شخص ما، على نحو يتم فيه إسقاط كل مظاهره الواقعية العارضة التي يمكن أن يأتي عليها في الواقع، وبذلك يتم رفعه إلى حالة من الوجود المثالي، أي إلى دلالة كلية.

والتمثيل بمعناه الحق ليس خداعاً، وإنما هو إظهار لحقيقة أو معنى شيء ما، فالسلوك الخداعي هو بالتأكيد سلوك يريد أن يمثل أو يظهر لنا شيئاً ما، ولكنه حينما يظهره فإنه في الوقت نفسه يخفي شيئاً ما. فما الذي يتم إظهاره وإخفاؤه هنا؟ إن ما يتم إخفاؤه هنا ببساطة هو الحقيقة ليظهر أمامنا مظهر كاذب يُراد لنا أن نشارك فيه بأن نصدقه، ولكننا نعجز عن تصديقه ونشعر بالريبة إزاءه، ومن ثم فإننا نشعر بالانفصال عنه باعتباره خطاباً أو حواراً غير قادر على اختراقنا أو النفاذ إلينا.

أما التمثيل الحق بوصفه إظهاراً لحقيقة شيء ما، فهو إظهار ينطوي على نوع من الإخفاء. فالإخفاء هنا لا يكون إخفاءً للحقيقة، وإنما إخفاءً للعارض، أعني لما هو عرَضي ويمكن أن يحول دون تواصلنا مع الحقيقة التي يتم إظهارها لنا، ويُراد لنا أن نشارك فيها. ومثل هذا يمكن أن يقال في حالة الممثل الذي يقوم بتمثيل شخصية ما سواء كانت شخصية تاريخية لها وجود واقعي أو شخصية متخيلة: فالإخفاء هنا لا يكون فحسب إخفاءً للعرَضي فيما يُراد تمثيله (أي في الموضوع المتمثل)، وإنما يكون أيضاً إخفاءً للسمات الشخصية للفنان الذي يقوم بفعل التمثيل.

يصف سارتر الممثل الذي يؤدي شخصية هاملت في مسرحية شكسبير باعتباره شخصاً يستخدم جسده وكل قواه ومشاعره وإيماءاته كمماثلات لمشاعر وسلوك الشخص المتخيل الذي هو هاملت، بصرف النظر عما إذا كانت شخصية هاملت لها وجود تاريخي مُناظر بالفعل. ومعنى هذا أن الممثل هنا «يعيش» شخصية هاملت المتخيلة، وهو عندما يبكي، فإنه يشعر بهذه الدموع ونشعر معه –نحن المشاهدين– بأنها دموع هاملت.

ولذلك يمكننا القول إن الممثل ينجح في تمثيل الشخصية المتخيلة، فقط عندما ينجح في إخفاء شخصيته وملامحه الواقعية بحيث لا نلمح شيئاً منها. وهكذا فإننا نستطيع هنا أن نضع قاعدة عامة، وهي أن الممثل يكون بارعاً في أداء دوره التمثيلي حينما يكون بارعاً في إخفاء مظهره وإيماءاته بل صوته ونبراته الخاصة، وباختصار كل شيء مما نعرفه عنه في الواقع، بحيث لا يبقى أمامنا إلا المظهر المحسوس الذي تتجلى فيه ومن خلاله حقيقة الشخصية التي يمثلها.

وهنا تجب الإشارة إلى أن الدراما الحديثة بدأت في العقود الأخيرة تلتفت إلى الأفعال الحياتية العادية، وتعتمد عليها اعتماداً كبيراً، وبخاصة تلك الأفعال المثيرة سواء من حيث الشكل؛ أو من حيث طبيعتها وطريقة أدائها، لكن يبقى الدافع الأساس لتلك الأفعال العادية (التسجيلية) مرتبطاً بدراما الحياة وتناقضاتها والتداعيات التي يستحضرها هذا الفعل الذي قد يبدو أنه عادي ومغلق.

وفن التمثيل واحد في السينما كما في المسرح، وأمام كاميرا التلفزيون كما أمام ميكروفون الإذاعة، لكن بالطبع تختلف نماذج الأداء في الفيلم السينمائي من مدرسة إلى أخرى ومن رؤية جماليّة إلى أخرى. وعموما يمكن التمييز بين نموذجين أولهما كلاسيكيّ متأثر بالأداء المسرحيّ، يضخّم من الإيماءات في مبالغة وتكلّف، ويجعل الشكل الخارجيّ للجسد سبيلا لإبراز العاطفة. وثانيهما حديث يستند إلى مصادرة ترى في التعبيرات الجاهزة للمواقف والوضعيات تقييدا للممثل وحدا من إبداعه. وبدلا من التركيز على المظهر الخارجي للممثّل وإعلاء قيمة جماله الجسدي يعوّل هذا النموذج على الجانب النفسانيّ الجسمانيّ بحثا عن رؤية الفكرة وهي تضيء الوجه.

وفي هذا السياق يميز النقاد بين أربعة أنماط من الممثّلين:

– ممثل الشخصيّة وهو ذلك الذي يتقمّص الدور وينخرط في عالمه حتى التوحّد به وانتزاع ذاته من "أناه" لتحل في "أنا" أخرى.

– ممثل الذات وهو ذلك الممثل الذي يعرض بشكل ما ذاته لا الشخصيّة الفيلميّة فلا يحتاج إلى قدر مهمّ من الإثارة في الدور أو مهارة في التوجيه والقيادة من قبل المخرج حتى يتحوّل إلى ممثل شخصيّة.

– الممثل الجسدي وهو ذلك الذي يعوّل على مواهبه في أداء الدور بقدر ما يعوّل على خصائصه الجسديّة المؤثرة من جمال أو قوّة جسديّة أو قبح أحيانا.

– الممثل الطبيعيّ: هو شخص يلتقط من الشارع لما له من مواصفات جسمانيّة توحي بمجمل من التجارب ويختزل حياة كاملة تتوافق مع حياة الشّخصية وتجربتها. فيمثل بفطرته وينجح متى توفق المخرج في إبقائه بعيدا عن مراقبة ذاته. نجد هذا النمط من الممثلين خاصّة في سينما المؤلف والسّينما غير الاستهلاكيّة عامة .

وعلى خلاف الشّخصيّة ذات البعد الواحد، في الأدب، تكون الشّخصيّة السّينمائية ثلاثيّة الأبعاد. فهي أوّلا دور مستقلّ عن النّصّ الفيلمي، وهي ثانيا شخصيّة تزرع في هذا الدّور الافتراضيّ العام حياة وهي أخيرا لممثّل يجسّد الشخصيّة.

ونظرا لانتشار فن التمثيل وإقبال الشباب عليه ورغبتهم في احترافه سعيا إلى ما يطمحون إليه من شهرة وثراء قد يكون فن التمثيل سبيلا لتحقيقهما، قمنا في "وكالة الصحافة العربية – ناشرون" بإعادة إصدار الكتاب الرائد والهام: " كيف تمثل للسينما؟"، وقد اشترك في تأليفه كل من توني روز ومارتن بنسون، ونقله إلى العربية في لغة سلسة سليمة الأستاذ "أحمد راشد"، نرجو أن يجد فيه القارئ ما يصبو إليه من فائدة ومتعة، والله ولي التوفيق.

د. خليل عبد المحسن

تنويه

قبل أن نقرأ

سيلاحظ القاريء أن الضمير (نحن) يستعمله مؤلفا هذا الكتاب، وقد يستبدلانه من حين لآخر بالضمير (أنا) وذلك عندما يتحدث أحدهما عن تجاربه الشخصية الخاصة به.

وليس القاريء في حاجة ضرورية إلى معرفة من يختفي وراء (أنا) هذه، ولكننا نذكر– لكي نرضى حب الاستطلاع– أن «مارتن بنسون» ممثل سينمائي محترف، وهو عادة الذي يقص الطرائف الخاصة بمهنته، أما «توني روز» فمخرج هاو، وهو الذي يسرد لنا الذكريات الخاصة بأفلام الهواة.

كيف تصبح ممثلاً ؟

أنت تريد العمل في السينما.. لقد اعترفت بذلك بمجرد فتحك لهذا الكتاب، كما أن جميع معارفك سيعلمون لهذه الحقيقة، هذا أن لم تكن قد اشتريته خفية، أو سترت عنوانه بغلاف.

ومن المحتمل ألا تكون قد واجهت (الكاميرا) إطلاقا، أو حتى وضعت قدمك على البلاتوه، ومع هذا فقد تراودك فكرة أن تصبح ممثلا، وفي هذه الحالة من المحتمل أن يقابل طموحك هذا بالشخرية، وتوصف بالجنون.

وسوف يبذل أصدقاؤك الذين يريدون لك الخير كل ما في وسعهم ليقنعوك أن التمثيل مهنة الكسالى، وأن لا خير يرجى من هذا العمل التافه. وحيث أننا لا نبغي بث الشك في أخلاص هؤلاء الأصدقاء، فلن نضيف الآن شيئاً على ما ذكروه.

الرغبة في التمثيل

من حقك أن تطمئن نفسك بعد ما تنال نصيبك من تثبيط الهمة، ذلك أننا نفترض أن رغبتك في أن تصبح ممثلا ليس مبعثها الغرور، أو الدوافع الخسيسة، وإنما على الأقل هذا الباعث الكريم الذي يدفع الفنان إلى بذل أحسن ما عنده من أجل تثقيف الآخرين واسعادهم.

وسواء أكنت تريد أن تصبح ممثلاً هاويا أم محترفا، فلا بد من توافر

هذا الباعث في كلتا الحالتين. ومما لا شك فيه أن أكثر المحترفين جشعا قد بدأ حياته الفنية لأسباب أخرى غير الاثراء الفاحش. لأنه توجد وسائل أخرى لجمع المال أكثر راحة وأقل تعبا.

وبعد أن أوعزنا إليك بهذا الباعث الكريم الذي يدفعك إلى الجود بنفسك، علينا أن نرى الآن: هل تتوفر لديك الامكانيات التي تجعلك مقبولا؟ أو بعبارة أخرى: هل لديك صفات الممثل؟

وللإجابة عن هذا السؤال، أو بالأحرى، لكي تسمح لمفسك بالإجابة عنه هلينا أن نرى: مم تتكون طبيعة السينما.

ولن تتسرع هنا في الحكم على القضية القائلة: هل السينما– في أعلى مستوى لها– فن أو لا؟ ومهما كان الأمر، فنحن لا نؤكد أن كل المشتغلين بالسينما هم بالضرورة فنانون. فالسينما– كالأدب والرسم– تضم بعض الأفراد المجردين من هذا الباعث الكريم، والذين قد يقومون بأعمال جيدة، ولكن من أجل الارتزاق فقط، وليس من أجل الفن.

ومع هذا فهناك بعض الخصائص التي تميز مهنة التمثيل السينمائي– بغض النظر عن مستواها– عن عداها من المهن الفنية الأخرى؛ ففي الوقت الذي يقوم فيه الكتاب أو الرسامون بأعمالهم منفردين، ولا يتحمل أحد غيرهم تبعة أعمالهم، ونجد أن الممثل السينمائي يعمل ضمن مجموعة من الفنانين، كما تعتمد نتيجة عمله إلى حد كبير على الوسائل التي تخرج عن سيطرته، كما عليه أن يقبل مضطراً استغلال الفنيين الآخرين لجهوده، أو بالأحرى أن يتقبل القواعد والشروط التي تفرضها عليه الحرفية

السينمائية وكأنها صادرة من ذات نفسه، وبهذا يكون نصف عمله خلاق، والنصف الآخر آلي.

الصفات الفطرية

يستطيع المرء بفضل الخبرة والدراسة أن يكتسب المعرفة الفنية، وأن يتشرب روح المهنة، وسوف تتكلم عن هذا في الفصول التالية، إلا أنه إذا تركنا الحرفية جانبا، فلا بد من توافر بعض الصفات الفطرية المعينة، ومن أهمها: الخيال، والذكاء.

أما عن الخيال، فهو يتوفر عندنا جميعا، وهو الذي يؤدي بنا إلى اختراع ألعاب طفولتنا، كما يغذي أحلام مراهقتنا، وكلما تلح علينا الحياة بمشاكلها فيما بعد كلما يفتر خيالنا حتى يتلاشى أخيرا، فنصبح– كما يقال– «أشخاص متزنون».

ويقول الرسام «أغسطس يوحنا» عند الحديث عن فنه: أن سر الفنان يكمن في «إطالة فترة المراهقة التي تزيدها ثراء المهارة الفنية، والدقة التي تكتسب على مر السنين...» وتصدق هذه العبارة على الممثل أيضا.

فالممثل عليه ألا يصل أبداً إلى سن البلوغ، بل عليه أن يظل متلهفا على المعرفة، ومنفعلا ومتحمسا، كما عليه أن يحتفظ بخيال نشيط متيقظ؛ لأن توجيه هذا الخيال، وتنميته ستتيح له أن ينفعل تماما كما تنفعل أي شخصية أمام حوادث معينة، وبعبارة أخرى، أن يمثل.

وبالرغم من أننا جميعها ممثلون بطبيعتنا، إلا أن بعضنا يمثل أحسن من

الآخرين؛ ذلك لأنه يوجه خياله بذكائه، فالطفل الذي يعلن «أنا روبن هود» يكون لديه من الخيال ما يجعله يعتقد أنه شخص آخر، ويظل يؤدي دور «روبن هود» في اقتناع كامل طيلة المدة التي يستغرقها هذا الاعتقاد، وسيكون تمثيله مطابقاً لتصوره لهذه الشخصية، وعلى هذا فإنه من البديهي أن يكون هذا التصور غاية في البساطة، مادام أنه لم يصل بعد إلى درجة من الذكاء الذي تنمية الخبرة، حتى يستطيع أن يجعل الآخرين يقتنعون بدوره.

ولكي يعطينا التمثيل التأثير الكامل المقنع يجب على الممثل أن يقلل من خصوبة خياله بذكائه، كما يجب أن تكون خبرته وفهمه لغيره في مستوى جمهوره المقبل على الأقل، وهكذا يتمكن عند تقمصه لشخصية ما أن يتخلص منها، وأن يحللها من خلال استجابة الجمهور لها.

وهو يستطيع مثلا أن يقول لنسفه: «أن هذا الشخص ريفي وبخيل حقا، ولكن لا يجب أن أبالغ في ابراز عيوبه حتى لا أكون قد أخفيت بهذا صفاته المستحبة، والتي لن يكون لدي الوقت الكافي لأبرازها أثناء الفترة القصيرة التي يستغرقها دوري» ومن البديهي أن تفكيراً كهذا يتطلب جهدا عقليا.

ومن المحتمل أن تسألني: وما رأيك اذن في بعض الممثلين الموهوبين الذين يستطيعون بمجرد تصفحهم للسيناريو أن يكونوا في الحال تصورا مطابقا للتعبير المطلوب، دون أن يكلفوا أنفسهم عناء الاستعداد؟ ولا شك أن هذا صحيح، وأن هؤلاء الأشخاص يصلون إلى نفس الغرض

الذي نريده نحن ولكن بطريقة غريزية وسريعة، دون أن يمروا بالمراحل الطويلة للاختيار، والرفض والتضخيم، والصقل. وأنهم لسعداء أولئك الذين يعرفون كيف يهتدون إلى الجوهر، وغالبا ما يكون الذي نصفه بأنه (ممثل موهوب)، ليس في الحقيقة إلا رجلا مدربا جدا وذا خبرة، وصل إلى المرحلة التي تساعده فيها خبرته- تلقائيا- على أداء أي موقف تمثيلي، مثل المصور السينمائي الذي لا يستطيع أن يرى منظرا إلا ويحلله عقليا إلى سلسلة من اللقطات.

ونحن نعتقد أنه لو كان لديك قليل من عزة النفس، والعزيمة القوية للوصول إلى غرضك، فلن تصل إلى هذا إلا بعد أن تسقط الذكاء والخيال من صفات، وأن ما يشغلك- ونحن نعرفه جيدا- هو مشكلة مظهرك الطبيعي، ولا شك أنك قد سمعت كثيراً عن دور هذا العامل في السينما، حتى أنك تتساءل- في تواضع- عن مدى لياقتك من حيث المظهر والوجه.

أدوات العمل الضرورية

لن نحاول أن نبعث فيك شعورا كاذبا بالطمأنينة زاعمين لك أن المظهر الطبيعي لا أهمية له؛ فالممثل يمثل بعينه وأنفه، وذراعيه، وفمه، وساقيه. وأدوات العمل هذه ضرورية وهامة، وقد تتغير درجة أهميتها إذا ما تطلب الأمر ذلك، إلا إذا كنت تتطلع إلى أن تصبح نجما لامعا، أو تزين صورتك صفحات المجلات.

ونحن نقول ذلك عن يقين، فالكل يعرف أن السينما تطبق مقاييس

الجمال الطبيعي التي يعرفها الجميع، وأن نسبة نجاح الفتيات الجميلات، والشباب الجميلي الصورة مرتفعة في السينما عنها في الحياة الواقعية، وأن «بيتي جرابل» تربح كثيراً من المال، وأن الفائزين في مسابقات الجمال يحصلون أحيانا على فرصة لاختبارهم أمام الكاميرا، ولكنهم نادرا ما يحصلون على عقد.

فلا شك أن الجمال الصارخ وحده يستطيع أن يفتح الأبواب، حتى ولو كان غير مقترن بذكاء حاد، أو خيال خصب، ومع ذلك فليست جميع أدوار الفيلم تتطلب هذه الدرجة من الجمال. ومن ناحية أخرى فليست كل الفتيات اللائي يعملن في أفلام (الأوبريت) بهوليود في جمال بيتي جرابل. فإذا كانوا كذلك فلماذا يتحدثون عن بيتي جرابل بالذات؟

وسواء في ذلك سينما الهواة أو المحترفين، فإن كثيرا من الممثلين والممثلات يتقدمون لكل دور من الأدوار الأولى، فإذا لم يكن مظهرك الطبيعي يتفق مع مقاييس هوليوود في الجمال، فعليك أن تحدد موقفك، وتعد نفسك لتمثيل الأدوار التي تناسب مظهرك الطبيعي، وربما تبذل وقتا طويلا في الاختيار، وعندئذ من المحتمل أن تجد أمامك فرصة أكثر لأدوار تناسبك، وبالتالي ستكون حياتك على الشاشة أطول.

ولنضع النقط على الحروف، أن الممثل غير المناسب من الناحية الشكلية يستطيع– إذا ما أجاد التمثيل، وامتلك ناصيته بكل الوسائل– أن يعلو بصفاته العقلية فوق كب الاعتبارات الأخرى، فقد عرف «ايزموند نايت» مثلا، كيف يفرض نفسه بالرغم من أنه أعمى، وكذلك نجح

«ليسلي بانكس» بالرغم من وجهه المشوه. ومن ناحية أخرى، فقد يكون شعور الممثل بنقصه الجسماني نقمة عليه، ولن أنسى أبدا مسرحية- شاهدتها في لندن- سقطت لأن سيقان بطلتها كانت قبيحة الشكل، وكان شعورها بحالتها أليما لدرجة أنه شمل جميع الموجودين بالصالة، ولم يختف هذا الشعور المتبادل إلا في المنظر الذي ارتدت فيه الممثلة ثوبا طويلا يغطي ساقيها، وبهذا لم تدع للجمهور فرصة للتفكير فيهما.

وبعد أن تكلمنا عن الأمكانيات الجسمانية للممثل سنرى الآن أن حدود مثل هذه الأمكانيات أضيق منها في السينما عن المسرح، ولكي يحقق المخرجون رغبتهم في رسم الشخصية وتحديدها في ذهن الجمهور، فإنهم يفضلون أن يجدوا بعض ملامح هذه الشخصية جاهزة وظاهرة على وجه الممثل، وبذلك ينتج منظرا مؤثرا وغريبا عظيم الفائدة. فإذا كانت البشاعة مرتبطة بصفات أخرى، فإنه من الممكن أن تصبح ميزة للممثل.

ومما يؤسف له أن تكون تعبيرات وملامح الممثل لا تتعدى الحدود العادية، لأن هذا يتطلب موهبة كبرى من أجل التغاضى عن هذه الملامح العادية، و«آليك جينز» مثال على هذا، فهو لا يجذب انتباه أحد إذا دخل إلى قاعة مليئة بالناس، في الوقت الذي يكون قد نال فيه تقديرهم على دور له في فيلم قد شاهدوه بالأمس.

وقد صرح لي آليك ذات مرة كيف تجرأ بكل الحاح ليفوز بدور «فاجان» في (أوليفر تويست)، وهذا الدور كان يستلزم ممثلا أكبر منه سنا، وتبدو على هيئته الطبيعية ملامح الشر، واحتج آليك جينز على

المخرج «دافيدلين» وقال له في تحد: «وأنت وزملاؤك لا تبحثون عن ممثلين وإنما عن نماذج، هل فكرت فيَّ مثلا لكي أقوم بدور فاجان؟» فأجاب دافيدلين «قطعا لن أفعل ذلك أبدا» ثم غير رأيه فيما بعد.

السيطرة على العاطفة

وثمة فكرة خاطئة تشيع في وسط الممثلين تقول: إن الممثل عليه أن يكون «دائم الانفعال وبشكل غير مستقر». ولا شك أن هذه الفكرة قد نشأت من طبيعة عمل الممثل التي تضطره إلى إظهار مشاعره أمام الجماهير، وهذه المشاعر تكون ظاهرة بوضوح، وسهلة الاخراج. وعلاوة على ذلك، فإن الممثل تعود على التعبير على انفعالاته، وإخراجها بطريقة تجعلها مرئية للجمهور، وهذه العادة تتحكم في حياته الخاصة ولا مفر له منها. مثل البحار أو (الجوكي) اللذان يحملان في طريقة مشيتهما طابع مهنتهما.

حقا يجب أن يكون من السهل– إلى حد ما– على الممثل أن يؤدي جميع الانفعالات، ولكن يجب عليه أيضاً أن يعرف كيف يتحكم فيها أكثر من عامة الناس. وحيث أن التمثيل هو تذكرة للانفعال، فيجب على الممثل أن يظل دائما بعيدا تماما عن الانفعالات؛ حتى يستطيع أن يسأل في نفسه في لحظة الانفعال: «إلى أي حد يكون ما أشعر به خاصا بي؟ وماذا يجب أن أحتفظ به لنفسي لكي أستفيد منه فيما بعد؟».

وقد يبدو لك أن هذا التفكير جامد، وغير إنساني، ولكن هذه هي ثقافة شاذة بالنسبة لأغلب الممثلين الذين تكون حياتهم وتجربتهم

الشخصية هي (الخامة) الأولى لعملهم، وهذا الشذوذ مؤلم جدا، ويكون الأمر سهلا عندما يتظاهر بالانفعال أو ينقل التأثير المطلوب من تمثيل الآخرين- وباختصار «أن يقلد».

وعلى الممثل أن يعرف كيف يظل مسيطراً على نفسه عندما يعيد أحداث الانفعال، ويكون شعوره أصيلا، ولكن دون أن يتهرب من مراقبة نفسه، ويحضرني الآن مشهد سينمائي لممثلة شابة كان عليها أن تمثل أزمة عصبية، فأدت دورها باتقان، حتى أصبحت في حالة هيستيرية، وأذرفت دموعا حقيقية، وخرج كلامها متقطعا، وفقدت كل سيطرة على حركاتها، وبالتأكيد كانت النتيجة حقيقية، ولكنها لم تكن تمثيلا؛ لأن الممثلة لم تسيطر على نفسها، ولم تستطع اشعارنا بالحقيقة، فأضطررنا أن نعيد تصوير المنظر في يوم آخر.

الخبرة المسرحية

أن أغلب ممثلي السينما في أوربا يبدءون تمثيلهم على المسرح، ويعودون إليه من حين لآخر، ويرجع ذلك لنظام اقتصادي أكثر منه فني، وليس معنى هذا أن ممثل السينما عليه أن يتلقى بالضرورة مباديء فنه من الكسرح؛ ففي أمريكا مثلا نجد أن مراكز السينما والمسرح يبعد بعضهما عن البعض جغرافيا، ويندر أن يكون للممثل السينمائي أية خبرة كسرحية.

ومع ذلك- وبشيء من التحفظ- فإن الكثيرين يعترفون بفضل الاتصال السابق بالمسرح. ومع أن حرفية Technique المسرح تختلف عن حرفية السينما إلا أنه توجد بعض الصفات المشتركة في كلتا طريقتي

التعبير – كما ذكرنا آنفا – مثل الخيال والسيطرة على العاطفة.

فالمسرح يقدم بلا شك أكثر الشروط ملاءمة لتنمية هاتين الصفتين، ما دام الجانب الآلي ليست له أهمية تذكر في المسرح، كما أن التمثيل الذي يتم على المسرح بطريقة مستمرة لا تنقطع يسهل على الممثل أن يكون صورة صحيحة عن الشخصية التي يمثلها، كما أن (البروفات) تعطيه الوقت الكافي لاتقان التفاصيل عن طريق المحاولة والخطأ، وكذلك يسمح له التمثيل أمام الجمهور بعمل التصحيح اللازم على ضوء انفعال المتفرجين له.

ويستطيع الممثل الذكي أن يوفق بسهولة بين المستلزمات الخاصة بالتمثيل في السينما وبين خبرته المكتسبة من المسرح، بشرط أن يكون لديه التواضع الكافي ليقتنع بأهمية تهيئة نفسه للسينما.

وعند كتابة هذه السطور كنت أعمل في فيلم مع ممثل مسرحي يبلغ الثالثة والسبعين من عمره، ولم يسبق له التمثيل في السينما، ومع هذا فقد أستطاع أن يتغلب على الاضطراب الأول الناشيء من العمل غير المستمر أمام الكاميرا، وأن يجعل صوته ونبراته وحركاته تتلاءم مع مستلزمات هذه الوسيلة الفنية الجديدة للتعبير، ولقد أحرز هذا التوفيق بفضل فطرته وخبرته المسرحية الطويلة.

ومن ناحية أخرى نجد في أكبر استوديوهات هوليود مدارس لفن الدراما تنوب إلى حد ما عن الخبرة المسرحية، كما أن أحد الأستوديوهات الهامة بانجلترا تجعل الممثلين الشبان يمضون فترة على المسرح، ثم ينتقي منهم النجوم بعد ذلك.

والواقع أن لهذه الطريقة محاسنها وعيوبها؛ فالخبرة المسرحية يجب أن تتنوع حتى تكون مفيدة، فالممثل الذي شب على تقاليد المسرح الكلاسيكي لن يجد لنفسه مجالا في أغلب الاستديوهات وفضلا عن ذلك عليه أن يدرس فنه بأتقان. أما بالنسبة للهواة الذين لا يملكون إلا خبرة ضحلة وعقولا لم يكتمل نضجها، وليس لديهم موهبة التمثيل الحقيقية وإنما يطغي عليهم الشعور بأهميتهم، فأنهم في أغلب الأحوال سوف يعوقون المخرج الذي قد يفضل صراحة العمل مع ناشئين.

وربما يفسر لنا هذا سبب العداء المتبادل بين جميعات هواة السينما وهواة المسرح. ويمكن تجنب هذا بقليل من التسامح من كلا الجانبين.

فإذا كنت قد أتيت من صفوف هواة المسرح فنرجو منك أن تقترب من السينما في تواضع؛ لأن هذا سوف يفيدك كما نأمل أن نشرح لك فيما بعد.

الخطوات الأولى أمام الكاميرا

كن طبيعيا

هذه هي الكلمات التي يوجهها المخرج غالبا إلى الممثل وهو يتهيأ للوقوف أمام الكاميرا للمرة الأولى.

«لا تحاول أن تمثل. دع نفسك على سجيتها وكن طبيعيا» وسوف يقول المرء: ليس هناك أعقل وأسهل من هذا الطلب. ومن المتفق عليه أن المرء إذا وضع نفسه تحت تصرف المخرج فإن الأثر الذي يريده لم يخرج عن مألوف السلوك العادي في أغلب الأحيان.

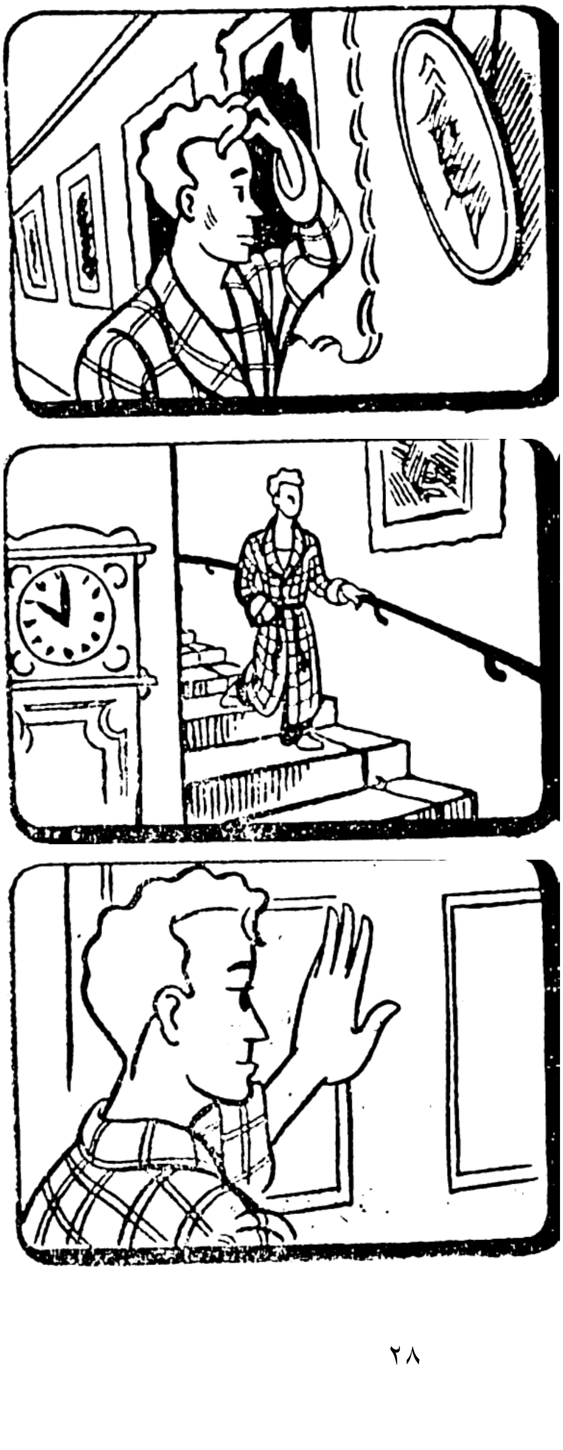
ولكن انتظر حتى تقوم ببعض الخطوات على (البلاتوه) أمام عين (الكاميرا) الفاحصة، وأن تصل إلى المكان المحدد ثم تستدير قليلا دون أن تقيم وزنا للكاميرا، وبعدها سترى كيف تكون طبيعيا.

المظهر الطبيعي

في الواقع أنك لن تستطيع أن تكون طبيعيا، لذا عليك أن تتظاهر بالطبيعية، كما يجب أن يكون سلوكك عاديا، وأن تترك للكاميرا أن تصور كل ما تريده هي. وعلى هذا، فإن جميع المراحل لا تشكل بنفس الطريقة في الحركة الطبيعية.



العقبـة الأولى: أن الحركة التي تعرض علـى الشاشـة بطريقـة متسلسـلة غالبا ما تمثل على أجزاءمنفصلة.



المنظر مقسم إلى ست لقطـــات (صـــوت في فـترات متباعـدة جـدا) وتكـــون في مجموعهـــا مشـــهدا مـــن فـــيلم «قارب من الورق».

فإذا كان المخرج الذي تعمل معه يتقن عمله فإنه سيكون على علم بكل هذا، فعندما يقول لك: «كن طبيعيا» تكون هذه طريقة مهذبة لكي يقول «لا تمثل هذا المنظر أكثر مما يستحق من الناحية (الدراماتيكية) لكي تثير الانتباه حول مواهبك الثمينة».

ولنأخذ مثلا هذا المشهد البسيط الذي يبدو أنه لا يتطلب كثيرا من «التمثيل»[1] «ألقى شاب بنفسه في نهر بارد المياه؛ لينقذ طفلا جرف التيار قاربه، فاستدعته أم الطفل إلى منزلها وطلبت منه تغيير ثيابه المبتلة».

ولاخراج هذه القصة على الشاشة يجب أن تقسم إلى ستة مناظر أو لقطات منفصلة يستغرق الواحد منها عدة ثوان مثل:

١- منظر كبير لجهاز تسخين المياه في الحمام وقد علق عليه بنطلون. تظهر يد الشاب في الصورة وهي تخلع الملابس المبتلة وتأخذ البنطلون.

٢- يرتدي الشاب البنطلون ثم (الروب دي شامبر) ويتجه نحو الباب.

٣- في مؤخرة الصورة درجة من السلم وباب الحمام وفي المقدمة حوض للسمك. يفتح الباب ويظهر الشاب. يقع بصره على السمكة في الحوض، يتوقف لحظة، ثم يواصل سيره.

---

(١)المشهد مأخوذ عن فيلم صامت للهواة «قارب من الورق» من إخراج توني روز. وهذا المشهد- بالرغم من أنه صامت- يصلح لأن يكون جزءاً من فيلم ناطق للمحترفين.

٤- ممر. يتطلع الشاب إلى اللوحات التي تزين الجدار. ويتوقف أمام المرآة ليرتب شعره ثم يستمر في سيره.

٥- آخر السلم المؤدي إلى الصالة. ينزل الشاب على السلم. ويعبر الصالة ثم يتجه إلى حجرة الطعام.

باب حجرة الطعام. يظهر شاب في الصورة. يقف ويسعل ثم يفتح الباب.

الصعوبات الأولى

أن تقسيم الحركة المتسلسلة إلى «أجزاء منفصلة» هو العقبة الأولى في سبيل السلوك العادي، ومعنى هذا أن الممثل عليه أن يقوم بالربط بينها عند اللحظة المحددة عندما يعطي المخرج إشارة البدء قائلا «دوَّر». ثم يتوقف ساعة أو أكثر في انتظار الفنيين الذين ينقلون- في أثناء ذلك- (الكاميرا) إلى موضع جديد، ويعدون الضوء في جزء آخر من (الديكور).

وفي مشهد كهذا، يعاد جزء من كل لقطة عدة مرات، ولكنه لا يعاد في مجموعة؛ لذا يجب على الممثل أن يتخيل الحركة في مجموعها حتى ترتبط الأجزاء ببعضها.

فمثلا لا يجب أن تتغير كشيته فجأة عند الانتقال من لقطة إلى أخرى، وكذلك لا يجب أن يتغير التعبير المرتسم على وجهه، فإذا كان يضع يده في جيب (الروب دي شامبر) في نهاية اللقطة (٣) فيجب أن تظل يده هكذا في بداية اللقطة (٤).

وحتى لا يتعقد الأمر كثيرا، فلا يلزم أن تصور المناظر بالنظام الذي تظهر به على الشاشة. وفي هذه الحالة يكون من الأسهل تصوير الشاب عند نزوله السلم بشعره المرتب قبل المنظر الذي نراه فيه وهو يرتب شعره أمام المرآة.

حقا أن مجموعات المحترفين ومعظم مجموعات الهواة يعتمدون على (فتاة السكريبت) التي وظيفتها ملاحظة تسلسل الحركة بين اللقطات، ومنع الممثل من الظهور على السلم وهو منكوش الشهر مثلا.

ومع هذا فلا يجب أن يختار الممثل أسهل الطرق ويعتمد تماما على (فتاة السكريبت)، لأنها لن تستطيع مساعدته في المواقف الخاصة بتسلسل الفكرة والعاطفة.

الفكرة وراء الحركات

ضع نفسك مكان الشاب الذي يخرج من الحمام ويلمح السمكة في الحوض، ولقد قلنا سابقا: أنه لا يكفي أن يبدو الممثل طبيعيا، ولكن يجب أتاحة الفرصة للكاميرا كي تصور النقطة الجوهرية في المنظر.

وفي هذه الحالة يستخدم السمك في تذكيرنا برب البيت، وهو الزوج الذي رأيناه يرحل للصيد.

وفي الحياة الواقعية، تسجل العين والعقل بسهولة منظر السمكة، أما في الحالة التي يمر فيها مثل هذا المشهد دون أن يلمحه المتفرج، فهنا يحسن أن نعزل هذا المشهد، ونبرزه بأن يتوقف الشاب عنده، ويوجه النظر إليه

في نفس الوقت فإن كل مبالغة قد تفسد المظهر الطبيعي. ويجب تجنب الأشياء غير المعقول واستبعاد أي حركة لا فائدة منها.

وربما تكون الطريقة المثلى للبدء هي تقسيم المشهد عقليا إلى مراحل، وأن تكون وراء كل مرحلة فكرة تناسبها. مثلا:

عند ارتدائك الثياب فكر على هذا النحو «أنها ليست رديئة، وأحب أن يكون لي مثلها».

واستمر في هذا التفكير حتى بداية المنظر التالي الذي تمر فيه من باب الحمام. وعند رؤيتك للسمكة ضع في ذهنك فكرة جديدة، «هذه سمكة. فمن الذي اصطادها؟ لا شك أنه زوجها الذي أعتقد أنه يصطاد اليوم؛ لذلك فهي بمفردها مع ابنها».

وعندما تسعل قبل أن تفتح باب حجرة الطعام قل لنفسك: «هذا أفضل لكي أشعر السيدة بحضوري».

فإذا توصلت إلى تقسيم كل مشهد بهذه الطريقة، فإن كل الحركات الزائدة ستزول تلقائيا بينما تبرز الحركات الأساسية ولهذا أهمية خاصة في السينما الصامتة أو في مشهد صامت من فيلم ناطق.

وربما يبدو لك أن الأفكار التي لا يمكن تصويرها، تكون قليلة الأهمية من ناحية طبيعتها الحقيقية. ومن البديهي أن لا فائدة من التفكير على هذا النحو «آه! هذه الآن أن أرى السمكة. فألقى عليها بنظرة. ومثل هذه النظرة تكفي والآن أواصل سيرى». ولكن هذا التفكير سلبي لا يعتمد عليه أما التفكير الايجابي فهو الأهم.

وإذا تمكنت أن أريك فيلم «قارب من الورق» فاني سوف ألفت نظرك إلى المناظر التي مثلها الشاب (الذي لم يسبق له التمثيل في السينما أو في المسرح) والتي كانت وراءها أفكار تناسبها. وهناك بعض المناظر الأخرى التي كانت تبدو فيها حركاته آلية تماما- ليس بمعنى أنها جامدة ولكنها آلية لأنه لا يشعر بدافع لها إلا ما يتطلبه السيناريو كالانتقال من (أ) إلى (ب) وانظر إلى اليمين.. الخ.

وفي بعض الحالات يكون السبب أنه لم يوفق في العثور على الفكرة المطلوبة. ويقع الخطأ على الممثل بقدر ما يقع على المخرج. وفي حالات أخرى تتلاشى الفكرة الأولية وتدع مجالا لتدخل الروتين في سياق (البروفات) ووجهات النظر التي يكون هدفها اعطاء الفرصة لتدخل الناحية التكنيكية.

ومن البديهي أن الممثل غير المدرب سوف يسأل نفسه هذا السؤال: «لماذا إذن لا يبدءون في التصوير- بدلا من العبث بالآلات والاضاءة- طالما أني على أتم الاستعداد لتمثيله بشكل طبيعي؟».

ولكنه سيتذكر أن الفنيين يجب أن يراعوا جانبهم من العمل، وأنه يوجد رباط وثيق بين عملهم وعمله، كما سنرى. وسوف يجدد فكرته بالنسبة لكل لقطة وبهذا يوفر على نفسه عناء التفكير أثناء (البروفات).

التعديل في البروفات

وثمة مشكلة أخرى تبرز عندما يقرر المخرج أن يعدل في الحركة- بعد بروفة أو برفوفتين- من أجل أن يتيح في الغالب للكاميرا أن تسجل الحركة بشكل أكثر وضوحا.

وهنا يجب بالتالي أن تعدل الفكرة الخاصة بالحركة.

وقد حدث فعلا مثل هذا التعديل في منظر (السمكة) فعند خروج الشاب من الحمام رآي السمكة للمرة الأولى ثم واصل سيره بعد ذلك واستمر في النظر إليها حتى خرج من بؤرة العدسة، ولكننا لم نستطع رؤية وجه الشاب على الشاشة عندما لمح السمكة؛ لأن المسافة بين وجهه والكاميرا كانت بعيدة. كما أنه قد تسرع في التوقف مما جعل المنظر خاليا من أي دلالة فطلبت منه ألا ينظر إلى السمكة حتى يقترب من الحوض. وقد غير هذا الطلب من مجرى تفكيره، ففي أثناء البروفة التالية كنا نراه بوضوح وهو يبعد نظره عن السمكة حتى وصل إلى النقطة المحددة.

ولم تتمكن من جعل المنظر طبيعيا إلا في النهاية تقريبا؛ بعد أن توصلنا إلى فكرة إيجابية جديدة تملأ الثغرات. وقد أتى لنا الموقف الأساسي للفيلم بأحدى هذه الافكار. فالمنظر السابق يدل على أن الشاب أتى من منزل متواضع وقد وجد نفسه فجأة في (فيلا) واسعة فاخرة الأثاث على شاطيء النهر، لذلك فهو يتطلع باعجاب إلى النوافذ الضخمة، والمفروشات الثمينة لنفسه: «يا الهي! كم هو جميل هذا المكان؟!». قبل أن يقع بصره على السمكة.

وهنا يظهر أقل وميض للانعكاس على الشاشة بوضوح، لأن اللقطة كانت كبيرة متوسطة وكانت الإضاءة معدة لأسقاط أكثر الضوء على نقطة معينة.

وبهذا نكون قد وصلنا إلى المرحلة التي تشترك فيها (الكاميرا) في التمثيل، فتحي الآن، كما ممتعين عن تقريب (الكاميرا) أو الإضاءة أكثر

من ذلك، ولكنهما قد فرضنا أنفسها بطريقة لا يمكن تحاشيها، وبدءا في مزاولة تأثيرهما على تمثيل الممثل. ولذلك فيجب أن يوضعا في مكانهما، كما يستحسن اعتبارهما أدوات مساعدة وليس عقبات.

الكاميرا ومجال التمثيل

أن الكاميرا هي المتفرج الوحيد المرئي بالنسبة للممثل سنرى. وسوف يجدد فكرته بالنسبة لكل لقطة وبهذا يوفر على نفسه عناء التفكير أثناء (البروفات).

التعديل في البروفات

وثمة مشكلة أخرى تبرز عندما يقرر المخرج أن يعدل في الحركة– بعد بروفة أو بروفتين– من أجل أن يتيح في الغالب للكاميرا أن تسجل الحركة بشكل أكثر وضوحا. وهنا يجب بالتالي أن تعدل الفكرة الخاصة بالحركة.

وقد حدث فعلا مثل هذا التعديل في منظر (السمكة) فعند خروج الشاب من الحمام رأي السمكة للمرة الأولى ثم واصل سيره بعد ذلك واستمر في النظر إليها حتى خرج من بؤرة العدسة، ولكننا لم نستطيع رؤية وجه الشاب على الشاشة عندما لمح السمكة؛ لأن المسافة بين وجهه والكاميرا كانت بعيدة. كما أنه قد تسرع في التوقف مما جعل المنظر خاليا من أي دلالة فطلبت منه ألا ينظر إلى السمكة حتى يقترب من الحوض. وقد غير هذا الطلب من مجرى تفكيره، ففي أثناء البروفة التالية كنا نراه بوضوح وهو يبعد نظره عن السمكة حتى وصل إلى النقطة المحددة. ولم

تتمكن من جعل المنظر طبيعيا إلا في النهاية تقريبا، بعد أن توصلنا إلى فكرة إيجابية جديجة تملأ الثغرات. وقد أتى لنا الموقف الأساسي للفيلم بأحدى هذه الأفكار. فالمنظر السابق يدل على أن الشاب أتى من منزل متواضع وقد وجد نفسه فجأة في (فيلا) وساعة فاخرة الأثاث على شاطيء النهر، لذلك فهو يتطلع بأعجاب إلى النوافذ الضخمة، والمفروشات الثمينة قائلا لنفسه: «يا ألهي! كم هو جميل هذا المكان؟!». قبل أن يقع بصره على السمكة.

وهنا يظهر أقل وميض للانعكاس على الشاشة بوضوح، لأن اللقطة كانت كبيرة متوسطة وكانت الأضاءة معدة لاسقاط أكثر الضوء على نقطة معينة.

وبهذا نكون قد وصلنا إلى المرحلة التي تشترك فيها (الكاميرا) في التمثيل، فحتى الآن، كنا ممتنعين عن تقريب (الكاميرا) أو الأضاءة أكثر من ذلك، ولكنهما قد فرضا أنفسهما بطريقة لا يمكن تحاشيها، وبدءا في مزاولة تأثيرهما على تمثيل الممثل. ولذلك فيجب أن يوضعا في مكانهما، كما يستحسن اعتبارهما أدوات مساعدة وليس عقبات.

الكاميرا ومجال التمثيل

إن الكاميرا هي المتفرج الوحيد المرئي بالنسبة للممثل السينمائي، وهي تختلف عن جمهور المسرح في هذا المعنى؛ لأنك لا تستطيع السيطرة عليها في حين أنها هي التي تسيطر عليك. مثل كما تريد، ولا تنفذ قواعد الكاميرا، ولكن لن يساوي هذا شيئاً.

فكر في رد الفعل الذي حدث للشاب عند رؤية السمكة. لقد ظهر

رد الفعل هذا بوضوح لأن الشاب ظهر





إن مجال حركة الممثل يجب أن تغير تبعا للمسافة بينه وبين الكاميرا. ففي المنظر رقم (١) تكفي الحركة البسيطة في التعبير للدلة على أن الممثل قد لاحظ السمكة. أما إذا كان بعيداً عن الكاميرا– كما في المنظر (٢)– فعليه أن يضخم من حركته حتى يصل إلى نفس النتيجة.

في لقطة كبيرة متوسطة بمعنى أن صورته وجزء من صدره ملآ اشلاشة عمودياً أما إذا كان المنظر متوسطا فإن أحداً لا يستطيع أن يشاهد رد الفعل، ومن البديهي أنه كلما صغرت الصورة على الشاشة كلما كان يلزم تضخيم الحركة بالتالي، حتى يستطيع الجمهور أن يلاحظها.

ومن الاعتقاد الشائع أن التمثيل السينمائي يتطلب مجالا أقل في الحركة عنه في المسرح وذلك لأن التعبيرات والحركات في التمثيل المسرحي لا بد وأن تكون مبالغا فيها حتى يتمكن جمهور الصفوف الأخيرة من رؤيتها أما في السينما فلا يجوز هذا إلا في الأفلام التي تصور حركات وتعبيرات صغيرة في مناظر كبيرة. وعندما نريد أن نبرز شيئاً صغيراً في منظر عام يكون على الممثل أن يجسم الحركة أكثر من العادة.

ففي فيلم (قارب من الورق) كنا نريد أن نظهر طبيعة المكان، والزوج الذي خرج هو وصديقه للصيد وهما يربطان قاربهما، ويتجهان نحو أحدى المقاهي على الشاطيء، وحتى نبرز كل هذا قررنا أن نصور كل هذا المشهد في منظر عام. وبالتالي، يكون على الصديقين أن يبالغا في نظرتهما إلى المقهى في حين أن مثل هذه النظرة نفسها تعتبر شاذة لو صورت في منظر كبير.

أنواع المناظر

في المسرح يوجد حد أدنى لمجال التمثيل، يتغير بالنسبة منه فجأة أن يقوم بعمل شيء لا يتفق مع فكرته الشخصية، وهذا أفضل من الوقوع فريسة للشك في اللحظة الأخيرة، أو الأسف بعد فوات الأوان. وفي المشاهد الطويلة التي تحتوي على شخصيات عديدة، ينظم المخرج أحيانا البروفات الخاصة للممثلين بعيدا عن الكاميرا، ومن عيوب هذه الطريقة انتاج أثر مسرحي لأن اشتراك الفنيين يقلل من التسجيل الآلي للمشهد الذي تم استعداد الممثلين له. وعلى أية حال فإنه من الصعب ربط هذه

المشاهد ببقية الأجزاء التي تم تصويرها وخاصة في الأدوار التي تتضمن حركة (كعبور شارع، أو ركوب حصان، أو السباحة في نهر) والتي تعتبر خروجا على القاعدة.

ولما كان الممثل السينمائي لا يمثل دوره عادة بطريقة منتظمة من البداية إلى النهاية، فإن الأمر أصعب عليه من الممثل المسرحي الذي يقوم بدوره بطريقة منتظمة وكاملة.

وعلى الممثل السينمائي أن يكون أكثر دقة، لأنه لا يستطيع أجراء تعديلات بعد التقاط المنظر. فهل يفيد الممثل عند تمثيله للمشهد رقم ١٠٠ أن يفكر في المشهد رقم ٩٩ الذي يكون قد تم تصويره منذ عدة أسابيع ماضية ويقول، أنه كان يجدر به أن يكون أقل انفعالا مما كان عليه؟ بالطبع لن يكون لهذا أهمية؛ لأن المشهد سيظل كما هو على شريط السيلولويد كتأنيب أبدي له.

فإذا كان الممثل لا يشعر بهذا التأنيب عندما يرى تمثيله على الشاشة، فإن هذا يدل على بلوغه الكمال– هذا احتمال ضعيف– أو على عدم فهمه لأسرار مهنته.

ولا تصدق الممثل الذي يحدثك عن سهولة العمل في السينما، فهذه المهنة لا تكون سهلة إلا إّا كان الأداء رديئا.

وغالبا لا يصل إلى معرفة هذا إلا عند (بروفة) التصوير.

وكل ما عليه هو أن يسأل المصور عن المستوى الذي ستصوره به عدسة التصوير، وهل ستبرز كتفيه أو صدره، أو ساقيه ولن تحدد الإجابة

عن هذا السؤال مجال حركاته فقط بل طبيعتها أيضا. فلا فائدة من تحريك أصابعة بعصبية لكي يعبر عن اضطراب فكره إذا كان المنظر الذي سيصور به كبيرا؛ لأن أصابعه في هذه الحالة لن تظهر في الصورة.

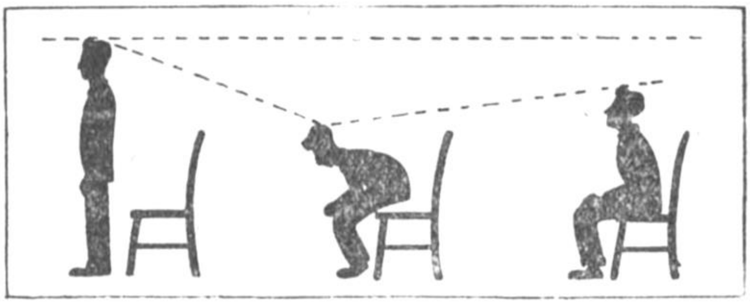
الكاميرا والحركة

عند كلامنا عن حجم المناظر كما نفترض أن الكاميرا تظل ثابتة أثناء تصوير المنظر ولكن الحال ليس هكذا دائما.

فتستطيع الكاميرا أن تتبعك بطريقة (البان) الأفقي، أو (التيلت) الرأسي كما تستطيع أن ترجع للوراء أو تتقدم للأمام على عربة صغيرة (شاريوه)، أو أن ترفع بواسطة الونش (كرين) ويصور المنظر من أعلى.

وتتحكن كل هذه الحركات الخاصة بالكاميرا في حركات الممثل إلى حد ما. ولنفرض أنك تعبر مكانا ثم تجلس بعد ذلك على مقعد، وتريد أن تظل في وسط الصورة دائما. في مثل هذه الحالة تتبعك الكاميرا أولا بطريقة (البان) ثم (بالتيلت) عندما تهم بالجلوس على المقعد.

ومن الضروري أن يتم تنفيذ هاتين الحركتين في حركة واحدة متصلة؛ لأن كل حركة غير منتظمة تذكر الجمهور



حتى يستطيع المصوران ينقل الكاميرا دون أن تهتز، يجب على الممثل أن يرسم حركته على شكل خط منحني ببطء، ومنتظم كما في الصورة أعلاه. وهذا أفضل من الانحناء، ثم القيام كما في الصورة أسفل هذا الكلام.

مباشرة بالآلة المختفية وراء المنظر وتفسد الايحاء بواقعيى المنظر. وفي استطاعتك أن تساعد المصور وذلك بتبطيء خطواتك قبل أن تبدأ في الجلوس حتى يصل إليك ويتمكن من متابعتك، وذلك بأن تحاول أن تتبع خطأ منحنيا بسيطا ومتصلا بدلا من أن ترسم خطا متعرجا.

وعليك أن تتذرع بالصبر عند تنفيذ هذه التفاصيل التي قد تبدو لك عديمة الأهمية، وعليك أن تتدرب حتى تصبح هذه التفاصيل من طبيعتك الثانية. وإلا فإنك تخاطر بالظهور على الشاشة أحيانا وأنت غارق في الظلام إلى أن ينتشلك المصور من جديد.

الحاجة إلى الدقة

إذا كان من المهم أن تكون الحركات متصلة فإن من الأهم أن تكون كذلك دقيقة. فإذا حسبت المدة التي تستغرقها التفاتة الرأس، وتوقفها

أثناء عمل (البروفة) فعليك أن تفعل الشيء نفسه عند التصوير النهائي.

ولهذا الأمر أهمية كبرى لعدة أسباب. لأن المشكلة الأولى لدى جميع هواة التصوير هي أبعاد الكادر.

لهذا يسرع إليك مساعد الصمور بعد اتمام (البروفة) وبعد أن يكون الكل مستعدا– وبيده شريط يقيس به المسافة بينك وبين (الكاميرا) حتى يحدد مكانها الملائم، وأحيانا، يكون من الضروري أن تؤخذ المسافات من الجهات المختلفة التي ستتحرك فيها، كما يجب أن يعدل تحديد الموضع أثناء التصوير حتى تظل صورتك واضحة.

ومن البديهي أنك لو ابتعدت عن (الكاميرا) أثناء اقترابك أو ابتعادك عنها فإن هذا يؤدي بك إلى الخروج من مجال البؤرة، وعندئذ تكون صورتك غير واضحة على الشاشة.

وفي المناظر العامة أو المتوسطة يكون المجال أضيق أمامك في الحركة، وأحسن ما تفعلخ عندئذ هو إطاعة المصور.

وكقاعدة عامة، كلما كان المنظر كبيرا كلما ضاقت حدود الحركة وليس سبب هذا هو أبعاد المجال البؤري فقط، لأن تكوين الصورة والأضاءة يرتبطان ببعضهما ارتباطا وثيقا، ويتدخلان في التمثيل أيضا. ولن تتوسع في موضوع تكوين الصورة هذا لأنه ليس من مهمتك أن تفكر أن كانت صورة وجهك واضحة أو معتمة في الظل أو في الضوء، ودع هذه المهمة لمدير التصوير، واعلم مع ذلك أنه لا يجب أن يقطع جانب من رأسك عند طرف الصورة، لأن ذلك يظهر فراغا كبيرا عند الطرف الآخر ويحدث مثل

هذا العيب في المنظر الكبير إذا ما خطر لك أن تنحرف بضعة سنتيمترات– يمينا أو يسارا– عن المكان المحدد.





عندما يتقدم الممثل إلى منظر كبير عليه أن يقف بالضبط في المكان المعين له من قبل، والذي حدد بعلامة على الأرض. فإذا وقف بعيدا ببضعة سنتيمترات، فإن تاثير ذلك سيظهر مشوها على الشاشة كما في الصورة الثانية.

ولا تهمنا الأضاءة حاليا إلا من حيث أنها تسقط أكبر كمية ممكنة من الضوء على الحركات التمثيلية للممثل وهيئته وعادة ما يلاحظ مدير التصوير الحركة أثناء (البروفة) ثم ينظم الإضاءة بعد ذلك. وأحيانا، يتطلب الموقف بعض التغييرات الطفيفة في الحركة حتى يمكننا حل أي مشكلة في

الأضاءة، وفي استطاعة الممثل أن يصل إلى غرضه دون أن يهتم بالتساؤل– أكثر من اللازم– على علة هذا الشيء.

ويجب أن تكون الحركة، التي أعدت الاضاءة خصيصا لها دقيقة، حتى يمكن أبراز النقط الأساسية في المنظر.

ولنتذكر اللقطة الأخيرة من المشهد الخاص بفيلم «قارب من الورق» والتي يسعل الشاب فيه عندما يفتح باب صالة الطعام، فنلمح الشابة صاحبة الدار وهي ترتب الاكواب على الصينية وتسير بضعة خطوات قبل أن تلمح الشاب الذي دخل صالة الطعام. فتتردد وتبتسم. وفي هذه اللحظة المعينة يضيء وجهها شعاع من الشمس يأتي من النافذة. في مثل هذا الموقف قد تضيع الابتسامة والتردد في الظلام إذا أسرعت الشابة في وصولها إلى النقطة المحددة بعدة ثوان.

أعرف مكانك

لكي نسهل على الممثلين عملهم، فإننا نحدد لهم مكانهم على الأرض بالطباشير أو بواسطة شريط لاصق.

وتعتمد الطريقة التي تصل بها إلى مكانك على نوع المنظر الذي يجري تصويره وعلى طريقة تمثيلك أيضا.

والطريقة الأكثر سهولة ووضوحاً هي: أن تنظر إلى الأرض وأن تتجه مباشرة إر غرضك. ولكنها طريقة سخيفة، وكثيرا ما يستخدمها «سبنسر تراسي» الذي اشتهر بعادة النظر إلى قدميه أثناء السير، وهي تعتبر من

مكونات شخصيته الخاصة. أما بالنسبة للممثل الهاوي فعليه أن يتجنب تقليده لأن هذا سيجعله متكلفا وسيفقده جاذبيته.

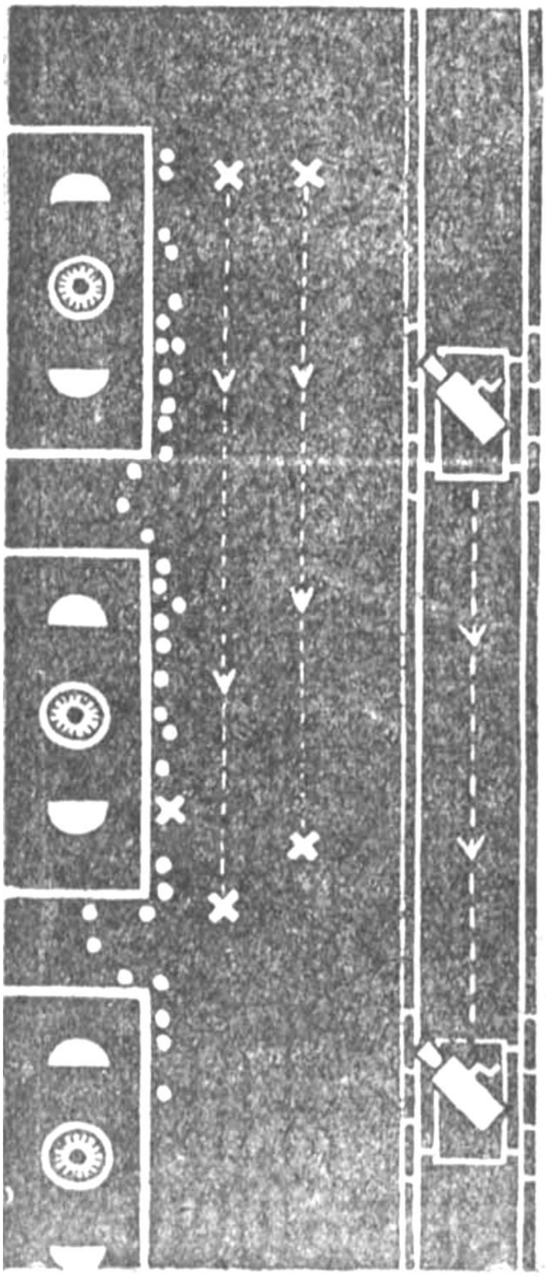
وكثيرا ما يعد الممثل الخطوات التي تفصل بين علامة وأخرى أثناء البروفة ثم يعتمد على ذاكرته وحاسة أبصاره لكي يصل إلى المكان المحدد بعد ذلك.

ويمكن أحياناً استخدام قطع الأثاث كعلامات للاسترشاد. كضغط جزء من المنضدة على جسمه، وكلمس أطراف قدمه للكرسي. ولهذه العلامات فائدة كبيرة– وخاصة عند تصوير المناظر من مكان عال– حيث تكون الأرضية مرئية ولا يجوز استخدام أي علامة بالطباشير.

وهناك بعض المناظر التي تستلزم التنسيق التام بين الممثل والفنيين الآخرين.

وعلى الممثل أن يعرف بالضبط –في بعض الحالات الخاصة– المكان الذي يجب أن يكون فيه عند التصوير لكي يتابع الكاميرا، وعندئذ يصبح ايقاع الخطوات عاملا أساسيا.

وهكذا، ففي فيلم (سر ساوباولو) كنت أقوم بدور



عند تصوير المناظر بطريقة (الشاريوه) العربة. يستلزم ذلك غالباً تنسيقاً محكما بين الممثل ومجموعة الفنيين العاملين معه، وهذا التخطيط يمثل منظراً من ديكور فيلم، وعلامات (x) ادل على أماكن دخول وخروج اثنين من الممثلين وهما يسيران في صالة اللعب أثنا تصوير الكاميرا (الموجودة على اليسار) أمامهما. ويلاحظ أن الموضع النهائي للممثلة الأولى (علامة x على اليمين) وهي تقف بالقرب من مائدة اللعب يمكن تصويره من خلال المسافة ءبين الممثلين الآخرين، وحتى يمكن الوصول إلى أماكنهما الخاصة كان عليهما أن ينظما خطواتهما تبعا للحوار.

مدير كازينو، وكان على أن أستقبل بطل الفيلم «جورج رأفت» في

لحظة معينة في ردهة الكازينو، وأن أرافقه حتى يعبر صالة اللعب كما كان على أن أتوقف أثناء حديثي عند كلمة معينة في الحوار وأثناء تصوير الكاميرا لنا بالشاريوه- حتى تظهر البطلة «كولين جراي» بيننا في مؤخرة المنظر.

وأستطعت أن أنظم خطواتي تبعا للحوار إلا أنني لاحظت أثناء (البروفة) أنه كان يجب على النكق بأي جملة عندما أمر على اللاعب الثالث في الروليت... الخ. وقد أستطعت حينذاك أن أتمهل أو أتعجل تبعا لما يتطلبه الدور.

الحسابات والمقاييس

لا يصح أهمال كل هذه الجوانب الفنية التي سبق ذكرها، كما أنه لا يجب إعطاءها أهمية أكثر من اللازم. وعلى أساس تقديرنا الحالى لمستوى معرفتنا فإن كل هذه الحسابات سوف تزعجك، وتجعلك تتساءل بلا شك: كيف يمكن للمرء أن يفكر في كل هذه الأشياء ففي وقت واحد؟ وأن يحافظ في نفس الوقت على واحد من هذه الأشياء ألا وهو. الفكرة الكامنة وراء الحركات؟

سوف ترى أن المرء يستطيع- بعد التفكير في مشهد ما بكامله- أن يخصص للناحية الفنية البروفات الأولى لكل لقطة، وبعد تعوده على هذا، سيتدخل التفكير في التمثيل مرة ثانية؛ فالعادات تتكون من (البروفات). ويلاحظ المرء مندهشا أن التطورات المعقدة جدا تعمل كما يقال تلقائيا بعد وقت قصير.

وإلى الآن، نحن لم نتحدث إلا عن السلوك العادي، ومع ذلك فقد ألمنا سريعا بالموضوغ الذي يكون جوهر الفن الدرامي وهو: تفحص الشخصية وأبراز العاطفة. والواقع أن أهم ما في التمثيل السينمائي هو السلوك الطبيعي والمهارة في تنفيذ الأحداث الجارية حسب الخطة الموضوعة من قبل وبطريقة أكثر تجريدا مما في الحياة العادية.

وقد حاولنا أن نسير إلى أن هذا يتطلب معرفة بالعمل وتدريباً عليه. وقد حدثت ضجة كبيرة حول بعض الأفلام التسجيلية التي يظهر فيها أفراد عاديون أثناء قيامهم بوظائفهم التي يشغلونها طوال حياتهم، وهولاء الناس– كما يقال– ليس لهم ماض ولا دراية فنية بالسينما، وهم يمثلون أيضاً بطريقة طبيعية لا تقل عن أي ممثل. ومن هذا فإن معرفة العمل تأتي هنا من ناحية الشخصيات التي تصور، وإنما يرجع الفضل إلى السينمائيين الذين أستطاعوا أن يصورهم دون أن يحدثوا اضطرابا في عملهم اليومي.

ولنأخذ عاملا في مصنع ونطلب منه أن يدير آلته، فهذه هي حرفته الذي يعرفها جيد، كما أن التمثيل هو حرفة الممثل، فماذا تكون النتيجة؟ تكون النتيجة هي صلاحيته بالتأكيد.

لنأخذ نفس الرجل مرة ثانية وننتقل به إلى مجال جديد عليه، ونطلب منه أن يدير رأسه ذات اليمين، وأن يرفع عينيه، وأن يتحدث تارة بصوت مرتفع وتارة بصوت منخفض. وباختصار، نكلفه بكل ما تستلزمه الدورة الكاملة للتعبير السينمائي. لن تكون النتيجة بعد ذلك محمودة.

أن الممثل العابر يكون صالحا عندما يكون مكانه، ولكن قد يستخدمه

مخرج يقبل حدودا معينة من المستويات الفنية في فيلمه ويترك بعض التفاصيل الدقيقة. أما من يريد الارتفاع إلى مستوى جيد، والابتعاد عن السطحية، ويميل إلى التحليل والخلق فإنه يلتجيء إلى أحد الفنيين. ومن هنا يبدأ عملك.

البساطة والإيقاع في التمثيل

من الغريب في السينما، أن (الكاميرا) تسجل أدق حركة للممثل في الوقت الذي يطلب منه أن يتجاهلها.

ولا يشعر العامل الذي يقوم بعمله اليومي مطلقا بوجود (الكاميرا) لأنه يجهل إمكانياتها، كالعصفور الذي يحلق في الهواء ويمثل بكل براءة أمام الآلة البعيدة عنه. وعلى هذا فإن الممثل المبتديء يقاسي العذاب، لأنه يعلم من قبل أن (الكاميرا) تسجل عليه كل أخطائه، بل وتجسمها.

وسوف يتعذب جمهوره لمدة طويلة، مادام أنه لم يحصل على سلاح يحميه وذلك السلاح هو بساطة التمثيل أي الشعور بأنه في حالة جيدة مهما كانت الظروف.

الخوف من الكاميرا

لا شك أنك قد سمعت أن بعض الممثلين السينمائيين ليسوا طبيعيين إطلاقا ويجوز هذا في بعض الحالات، ولكن لا يجب أن يذهب بك التفكير إلى الاعتقاد في أن بائع لن جميل أو بائعة عطور جميلة يمكنهما– بقليل من الحظ– أن يصبحا من ممثلي اليوم أو الغد، وأن يمثلا كما يمارسا مهنتهما تماما.

أن كل نجوم السينما– وخاصة الذين تنقصهم موهبة التمثيل– يستطيعون التمثيل ببساطة. وقد نجحوا في التخلص من ارهاب (الكاميرا)

وعرفوا كيف يظلون دائمي الاتصال بالمتفرج، ولنذكره جرأة «بنج كروسبي» الذي لا يستطيع أن يدعي أن موهبته تعادل موهبة السير «رالف ريتشاردسون» مثلا.

ولعلك تذكر أنك رأيت أحدى الممثلات في فيلم للدعاية تتقدم بشرح مزايا صنف معين من الصابون. حسبنا. قارن بينه وبين فيلم تسجيلي يمثل فيه أحد الموظفين دورا صغيرا أمام الكاميرا يمر بالمكتب، ويشير إلى رسم معلق على الحائط بعصا صغيرة ويقوم بشرح القرض الوطني الأخير.

النتيجة أنك ستتحمل قليلا تلك الممثلة التي قد لا تنطق إلا بسخافات زلكنك لن تتحمل الخبير السيء الحظ الذي وقف يسمعك محاضرة طويلة وعلى شفتيه ابتسامة مغتصبة ورغبة أكيدة في أنهاء الحديث بسرعة.

ومما سبق يمكننا أن نقول: أن البساطة في التمثيل عادة تكتسب بواسطة التكرار مضافا إليها قليل من الاطمئنان الطبيعي، أو إذا شئت الجرأة، وهي نوع من الحصانة ضد الخوف من (الكاميرا).

ومهما كان الأمر، فإن البساطة في التمثيل يمكن اكتسابها، ولكن بعيدا عن (الكاميرا) إلى حد ما.

ف (المانيكان) تتعلم كيف ترفع هامتها بشيء من العظمة والسهولة في الحركة بالرغم من الدبابيس التي تعوق جسدها الذي اتخذ لنفسه وضعا صعبا. وتدعي بعض مدارس الفن الدرامي المختلفة أنها تستطيع تعليم تلاميذها السهولة في التمثيل. ولهذا الادعاء أساس من الصحة.

ولنفرض أنك لست (مانيكانا) أو طالبا في مدرسة من مدارس الفنون.

فإنك ستجد بسهولة مادة للتمرين في نطاق حياتك الاجتماعية العادية.

ولتتذكر ما عانيته من إحساس عندما دخلت إلى صالون مليء بأناس لا تعرفهم. هل شعرت بارتفاع في درجة حرارتك؟ وثقل في حركة يديك وقدميك؟ وشعور بالاختناق، وتصلب في العنق؟ اطمئن، فنحن لا نريد منك أن تدرس هذا الموضوع بالمراسلة وإنما نريد أن نبين لك أن الاضطراب العضوي يرجع إلى الناحية السيكولوجية، بالرغم من أنه فيزيائي في مظهره، وبهذا يمكن التخلص منه بطريقة فيزيائية أيضا.

وأول خطوة تعملها، هو أن تضع نفسك في أحسن حالة فيزيائية ممكنة.



استرخي بحساب

مركز تصلب العضلات التي يجب أن يرخيها الممثل.

ولا يعني هذا أنه يجب عليك القيام بتمرينات رياضية لتنمية عضلاتك، بل يكفي فقد أن تدرب جسمك وأن تدع عضلاتك تلبي أوامرك عندما تريد أن تزيل التصلب، أي أن تسترخي.

فمن عادة الفنانة «سارة برنار» أن تستريح زهاء نصف ساعة قبل ظهورها على المسرح، وليس لهذه العادة أساس خرافيّ، فهي تقوم بها حتى تتيح لعضلاتها أن ترتخم تماما، وحتى تتأكد أنها ستطاوعها في الوقت المناسب.

إذا وقفت وراء الكواليس للمسرح فسترة الممثلين ينفضون أيديهم وكأنهم يزيلون منها قطرات من الماء العالق بها قبل دخولهم المسرح. وهم بهذا يتخلصون من التصلب.

وعليك أن تعرف الطريقة التي تسترخى بها، وإلا(وليست هذه مبالغة– يصبح الصوت الجميل محشرجا، والجسم اللين متصلبا، والعقل اليقظ كسولا.

ويلاحظ المبتديء– غالبا أثناء البروفة الأولى للمنظر– أن عضلاته تتصلب، وترفض أن تطاوعه، وليس في هذا ما يزعجه مادام هذا التصلب يقل من بروفة إلى أخرى، وهذا– مهما يكن الأمر– هو الجو العاطفي للمنظر.

وفي حالة ما ترفض بعض أجزاء جسمك الانقياد لك، فعليك أن تولي الأمر اهتمامك.

وغالبا ما ينتهي التصلب بالصعود إلى العنق. وللتخلص من هذه

الحالة بأسهل الطرق عليك أن تتخيل أنك معلق بخيط من قمة رأسك، وأن جسدك معلق كله في الفضاء.

فإن لم تنجح هذه الطريقة فعليك أن تجرب طرقا أكثر صعوبة، وأن تخصص عدة دقائق من وقت فراغك تستلقي فيها على سطح صلب (وليس ضروريا أن يكون في وسط البلاتوه). ثم ركز تفكيرك في مراكز عضلاتك كل حسب دورها، حتى تصبح جميع عضلاتك مرنة ومرتخية.

وبعد عدة ثوان، صلبها من جديد. أعد هذا التمرين الخاص بالرتخاء حتى تتعلم وتعرف كيف تسيطر على مراكز التصلب العضلية في جسمك. وهذه المراكز الرئيسية هي، العنق، الكتفان، الوسط، الفخذان، الركبتان، قبضتا اليد، الأصابع، عرقوب القدم.

ومن التمارين المفيدة لتليين الذراع: أن تظل واقفا، وعيناك مغلقتان، وأن ترفع ذراعا واحدا، ثم تبدأ بارخاء عضلاتك ابتداء من أطراف أصابعك حتى تبلغ الكتف، ثم تترك ذراعك تسقط ببطء. وسوف يفيدك هذا عندما تضطر في البلاتوه إلى رفعها (لكي تدير مفتاح الكهرباء مثلا) وستكون حركتها عندئذ مرنة ومتناسقة، وليست فجائية.

وربما تقول لنفسكك أننا لا نرى شيئاً من هذا بوضوح في التمثيل السينمائي. في الواقع أن الممثل الحقيقي ليس في حاجة إلى مثل هذه التمرينات. ولكن لا تنس أنه قد تعود على الكاميرا، وكتسب عادة تجاهلها التي لم تكتسبها أنت بعد.

هذه الأشياء البسيطة

يستطيع الممثل الخبير أن يؤدي الحركات المألوفة بطريقة فنية سهلة وواضحة مع اختصار في الحركة، كالتحية، واشعال السيجارة، والتمخط.

إذا لاحظت في الحياة العادية رجلا يدخل حجرة، ويخلع قبعته، ثم يجلس على كرسي، ويلقي بنظرة إلى اسلاعة، فلا ئك أن سلوكه سليم تماما، ولكن إذا أردنا تصوير هذا المشهد، فلن يكون منظماً وواضحا، بل يصبح غير ذي قيمة.

وفي الواقع، أن السينما تفرض على حركات الحياة اليومية أن تؤدي بطريقة خاصة؛ فلا بد أن تكون كل حركة كاملة وواضحة تماما. وعلى هذا، فإن الشخص الذي لا يمارس فن التمثيل يميل إلى الخلط بينها جميعا.

وأول ما يثير اهتمام الجمهور– عندما تدخل إلى الموضوع مباشرة كما في حالتنا هذه– هو معرفة من هذا الرجل؟ وما شكله؟ ولنفترض أنه دخل إلى المكان موليا الكاميرا للجانب الأيمن من وجهه، وأن القبعة التي يضعها على رأسه تسقط ظلا يغطي نصف وجهه، وأنه يدير ظهره للكاميرا عندما يغلق الباب بيده اليمنى، وبعد ذلك رفع القبعة بها فتسجل الكاميرا هذا المنظر الجميل لمرفقه الذي يغطي وجهه، ويصل إلى الكرسي الذي سيجلس عليه وهو يخلع القبعة، ثم يرفع وجهه للحائط لينظر إلى الساعة، وليبحث عن مكان يضع فيه القبعة.

في هذه الحالة، يتكون لدى الجمهور أحساس غامض بهذا الشخص الذي دخل الحجرة وجلس على الكرسي، ثم نصور– بلا سبب ظاهر–

البندول غي منظر كبير، وعندئذ ستضيع نظرته إلى الساعة أثناء عملية جلوسه التي تلفت الانتباه أكثر من البندول.

ولكي يكون لهذا المنظر أهمية خاصة، كان يجب أن تقسم الحركة في مشهد محدد بدقة إلى سلسلة من الأجزاء، ووراء كل حركة فكرة، كما بينا من قبل مثل:

١- يجتاز الرجل العتبة، ويغلق الباب بيده اليسرى (بعيدا عن الكاميرا).

٢- يخلع قبعته بيده اليسرى.

٣- يتجه نحو الكرسي بعد أن يضع قبعته.

٤- يجلس على الكرسي.

٥- ينظر إلى الساعة.

ومن المهم جدا عزل النقطة الأخيرة بالرغم من أنه يجب إعداد الجمهور للقطة التالية (وأيضا حسب ارشادات المؤلف) ولقد مررنا هنا سريعا على موضوع يجب أن ندرسه بطريقة أكثر توسعا.

فقد تتمسك أحيانا بمشهد جيد بعد عدة (بروفات) ولقطات/ ولكن المخرج هو الذي يحدد أي أجزاء اللقطة تحذف، وأيها تستلزم تعديلا حتى تسجلها الكاميرا بوضوح.

ولنرجع مرة أخرى لي الشاب وهو في الحمام عند ارتدائه للبنطلون، وكان السيناريو يشير إلى كبر حجم البنطلون (على الممثل)، ولكي يعبر الممثل عن هذا- في التقطيع الأول- أوقف يديه عن الحركة ونظر إلى أسفل.



النتيجة التي حصلنا عليها من تصوير حركة عادية أداها رجل عـــادي (لا يعـــرف التمثيـــل) السلوك طبيعي، ولكن الحركة لا تبـدو واضـحة، وكـذلك لم تـتمكن الكـاميرا مـن تسـجيل الوجه بوضوح



ممثـل يـؤدي نفـس الحركـة
بطريقة مختلفة وأكثر وضوحا،
مع اقتصاد في الحركات ودون
أن يفقد طبيعته.

مع أن الحركة كانت واضحة تماما إلا أنها لم تفهم جسدا إلا بعد إجراء تعديل في هذه الحركة، وذلك بأن يبعد الشاب بأصبعه البنطلون عن وسطه، وكان البنطلون الغامق واضحا تماما أمام الحائط الأبيض مما أدي إلى تجسيم الفرق الكبير بين وسط الشاب، ومقاس البنطلون دون زيادة في الإيضاح.

ايقاع التمثيل

من الأفضل ألا نشغل أنفسنا بكل شيء، ويكفي أن نقول لك: «لا تشغل نفسك بهذا، واترك هذه الأشياء». وهذه العبارة تشبه قليلا ما يقوله المخرج: «لا تمثل، بل كن طبيعيا». وهي نصيحة معقولة في ذاتها، ولكنها عديمة المفعول إلى حد ما.

ولنحاول أن نتحدث عنها- بالرغم من هذا- لنصل إلى تعريف واضح بسيط لكل هذه الأشياء الغامضة التي تحيط بتعريف الإيقاع، وفترات الصمت.. الخ. ومما لا شك فيه أنك سمعت من قبل أن الممثل السينمائي لديه أحساس عجيب بالايقاع كما أنه يعرف كيف ومتى يلتزم الصمت.

ولكن يخيل لي أن معظم هذه العبارات مجردة من المعنى، حتى لو سلمنا بصدقها.

وفي الواقع أن تأثير الممثلين على أيقاع الفيلم ضئيل جدا، فالإيقاع إنما يعتمد على عمل المؤلف الذي يعمل مع المخرج يدا في يد كما سنرى فيما بعد.

ولنأخذ مثلا بسيطاك شخص ينتظر محادثة تليفونية هامة. يلقي بنظرات قلقة على آلة التليفون، وبعد ذلك نرى التليفون يدق بعد عدة ثوان.

قد نلاحظ عند رؤية هذا المشهد على الشاشة أن الممثل التزم الصمت، ولكن من أين لنا أن نعرف أن كان السبب هو التصوير أو التوليف الذي قد ينقص من زمن فترة صمت طويلة بقطع جزء من آخر اللقطة؟ وكذلك فإن مدة اللقطة التالية، والانتظار بضعة ثوان فاصلة قبل أن يدق الجرس لهما أهمية كبيرة جداً في التأثير العام، ومن ثم فهذا هو عمل المؤلف فقط، وليس للممثل أي دخل فيه.

وعليك أن تدرب نفسك على التمييز بين التأثيرات التي تأتي من الممثل، والتأثيرات التي عليه الاشتراك فيها، ولا يستطيع النقاد والسينمائيون– في الغالب– التمييز بينهما، ويرتبكون دائما في حكمهم على السينما تبعا لمعايير المسرح حيث يختص الممثل المسرحي بتحديد متى، وكيف يلتزم الصمت بعد انتهاء عمل المخرج الخاص بالتنظيم والترجمة.

ففي المسرح يكون الممثل سيد نفسه، وهو يستطيع التعديل في المدة التي يستغرقها الفصل من حفلة تمثيلية إلى أخرى.

أما الممثل السينمائي فليس أمامه إلا بضع ثوان تفصل بين حركته الأولى وحركته الأخيرة في كل لقطة على حدة، وعندئذ فعليه أن يعمل– كما عرفنا ذلك من قبل– حساب الأضاءة، وحركة الكاميرا.

ومن الواضح أن الممثل الذكي عليه أن يدرك الصورة العامة تبعا للأجزاء التي يقدمها، والتي تندمج في المشاهد السريعة أو البطيئة الحركة، وما عليه إلا أن يتقبلها طائعا بعد أن يستوعبها.

الايقاع والذوق السليم

وثمت اعتقاد خاطيء يقول: أن الاحساس بالايقاع موهبة فطرية لا يمكن اكتسابه، وأن الممثل ذا الذوق السليم سيحس باليقاع المناسب دون أن يقصد تعلمه، بالرغم من أن الايقاع يرتبط ارتباطا وثيقا بكل القواعد الأساسية الأخرى للتمثيل السينمائي.

وبعبارة أخرى، لو أنك قسمت المنظر بطريقة تسمح للمتفرجين أن يلموا بكل نقطة على حدة، وإّا كان وراء كل حركة من حركاته فكرة مناسبة، فإن الإيقاع المناسب سيأتي من تلقاء نفسه.

وثمة أشياء أخرى تفي بالغرض، وتؤدي إلى الكمال، وذلك بأن تترك الوقت الكافي للجمهور حتى يفهم نقطة واحدة لا ثانية لها.

إن الانفجار يحدث في جهاز الاحتراق عندما يكون (الكباس) في أقصى درجات الضغط، وكذلك توجد لحظة فاصلة في المنظر السينمائي يكون فيها للنظرة أو الحركة أو العبارة أثر بالغ، لا أن هذه اللحظة لا يمكن تحديدها بطريقة آلية.

ومن الممكن الاهتداء إليها بواسطة الغريزة التي تحس–مقدما– بحسن استقبال الجمهور لها، ولكن معظم الممثلين وأحسنهم سوف يعترفون لك

بأنهم قد اتبعوا طريقا أطول من هذا ألا وهو طريق لمحاولة والخطأ، ثم يتقنون هذه العملية تدريجيا، وبالمثابرة على ملاحظة انفعال الجمهور طيلة سنوات خبرتهم.

ولكي نرى كيف يحقق هذا الأثر أو ذاك هدفه، لابد من رؤية الفيلم مرتين على الأقل، ولا تعتقد أن نصائحنا ستفتح لك الطريق نحو الاتقان مباشرة، وإنما كل ما ستخرج به من ملاحظة الآخرين سوف يمكنك من معرفة مواطن ضعفك، وتجنبها؛ ولهذا يجب– أولا– أن يكون لديك الخبرة الشخصية التي تستطيع أن تتخذها أساسا للمقارنة.

تداخل الحركة

ويتبقى لنا الآن الكلام عن بعض الأخطاء الجسيمة التي يمكن تصحيحها بواسطة طرق معينة. وعادة لا يصل الممثل الناشيء إلى أحداث الحركة التي يتطلبها التمثيل عند بداية التصوير كل مرة، وغالبا ما ينتفض على نداء المخرج وهو يقول: «دور» ولا يقوم بأي حركة إلا بعد أن يبدأ التصوير بعدة ثوان.

وفي الحالات التي تتوالى فيها الحركة بطريقة متصلة من لقطة إلى أخرى، فإن أسهل طريقة هي أن يشمل بعض المناظر البعض.

تخيل نفسك مرة ثانية في دور الشاب في فيلم «قارب من الورق»– وخاصة في المنظر الذي كان يتجول فيه في الصالة متطلعا إلى اللوحات– وبدلا من أن تبقى ثابتا ابدأ في السير عندما يبدأ التصوير. أرجع إلى الوراء قليلا وأعد تمثيل نهاية اللقطة السابقة، وهي التي تشيح فيها بوجهك عن

السمكة. وهكذا تدخل إلى المنظر بطريقة صحيحة، وتكون مشيتك مناسبة عندما تبدأ الكاميرا في العمل، وستكون النتيجة التي تحصل عليها من تطلعك إلى اللوحات أثناء مرورك أكثر طبيعية من رؤيتك لها فجأة.

وإذا كان المنظر قائما بذاته غير مرتبط بالمنظر السابق له مباشرة، فإنه يمكننا القيام بالربط بين الحركات بطريقة مماثلة، وذلك باختراع حيلة من «حيل المهنة» لم يذكرها السيناريو. ولقد استعملنا هذه الطريقة في فيلم «قارب من الورق» عندما تركنا الشاب ومضيفته وانتقلنا إلى الزوج وصديقه وهما يصطادان السمك.

ويفتح المنظر على الصديق وهو يصب البيرة للزوج، وبدلا من أن تظل الزجاجة فوق الكأس في الهواء، ويبدأ الممثل الذي يقوم بدور الصديق بنزع السدادة، ورفع الزجاجة. وقد أعطى هذا التمهيد- الذي لم تصوره الكاميرا- أثرا ساعد المرء على الأحساس بشيء قد ابتداء من قبل- كما حدد هذا التمهيد بقية دور الممثل.

وهكذا يمكننا أن نطيل منظراً بالاستمرار في تمثيله عند نهايته بدلا من قطعة فجأة.

وثمة ملاحظة جديرة بالذكر. هي: أن التمثيل يفترض تقدير انفعالات الجمهور، وعلى هذا يكون من الخطأ اعتبار الجمهور على درجة كبيرة من الفهم؛ لهذا يجب في المواقف الكوميدية ترك الفرصة للجمهور حتى يضحك.

وفي المسرح تكون لفترات الصمت هذه فائدة كبيرة. أما إذا امتنع الجمهور عن الضحك في بعض أجزاء الفيلم فإن هذه الفترات الصامتة ستخلق فراغا لا يمكن اصلاحه.

ومن الأفضل لكاتب السيناريو أن يتبع الإجابات التي تثير الضحك في الحوار ببضعة أسطر لا تؤثر- إن لم يسمعها الجمهور- على فهمه لسياق الرواية، فإذا أهمل كاتب السيناريو في هذا فنبهه إلى ذلك بنفسك، حتى تضمن أعجاب الجمهور في المستقبل إذا كنت ذكيا.

الممثّل والفنيّون

إن الغرض الأساسي من هذا الكتاب هو الكلام عن مهنة التمثيل. إلا أننا قد عزلنا هذا الجزء حتى الآن، واعتبرنا جميع العاملين في الحقل السينمائي من العوامل المساعدة له، والآن فقد حان الوقت الذي ندرك فيه الأشياء على حقيقتها.

وفي الواقع، أن الممثل فلما يتقن عمله دون أن يتشبع بالفكرة القائلة: أن وسائل التعبير السينمائي- والتمثيل أحدها- متعددة، وترتبط جميعها برباط قوي، ولن يستطيع الممثل اتقان عمله طالما أنه لا يفهم طبيعة العلاقات التي توجد بين العناصر الفنية من تصوير وتوليف، والتي يتكون منها الفيلم.

وظيفة الفنيين

أن فيلم «الرعب في الطريق، لاليا كازان» يبدأ بمشهد نرى فيه رجلا مريضا يتعقبه ثلاثة أفراد في الشوارع، ليسلبوه المال الذي كسبه منهم في البوكر.

ولم يفعل الممثل الذي قام بدور الرجل المريض شيئاً إلا أن يسير مترنحا، والرجال الثلاثة يختفون ويتوثبون مهددين اياه.

وكان جو أحد الأحياء السيئة السمعة في المدينة الكبيرة يظهر بوضوح

في الساعات الأولى من الصباح، وكانت هذه القوة التي تنبعث من هذا المشهد تشيع في بقية الفيلم الذي هيأ الجمهور للجو المناسب، وتركه يتابع عرض القصة.

وحتى الآن فإن دور الممثلين- كما رأينا- لم يكن شيئاً مذكورا، فكيف اذن خلق الجو المناسب؟ لقد كان ذلك بواسطة اختيار المكان المناسب، والإضاءة، والصوت، ونقول الصوت وليس الحوار؛ فالمخرج هنا حشد مواهب مهندس المناظر في خلق المكان المناسب، وكذلك استعان بمدير التصوير، وبمهندس الصوت. فكانت هناك كمية من الضوء تحدد معالم بناء مظلم من الخلف، ومساحات من الضوء تبين الأماكن التي كانت سوف يغيرها الضوء بعد عدة ساعات من النهار، وكانت الشوارع خالية من الناس.

وقد أعطى هذا التكوين احساسا بالعزلة، كما كانت القطارات تمر في ضجة شديدة.

ولنتذكر أيضاً منظراً من فيلم «الرجل الثالث» الذي كان يطارد فيه رجل في قنوات فبيينا، وهو فيلم من إخراج «كاردل ريد» فلم تكن الأصوات المخفية ترن تحت الأقبية من قوة تمثيل «أورسون ويلز» وإنما هي من عمل مهندس الصوت، أو المخرج، أو من عملهما معا. وكذلك لم يكن رجال البوليس الذين نزلوا إلى القنوات وهم يرتدون ملابسهم البيضاء إلا «كومبارس» لم يشعروا بالأثر الهائل الذي أظهروه على الشاشة.

علاقة الممثل بالفنيين

هل نستنتج مما سبق أن الفنيين يستطيعون الاستغناء عن الممثلين؟ قطعا لا. (ما عدا في حالات خاصة كالموضوعات الخالية من الحادثة الدرامية والأفلام العلمية مثلا) ومع هذا فهناك كثير من الأفلام العظيمة لا يساهم فيها تمثيل الممثلين إلا بدرجة طفيفة.

إن طبيعة المادة السينمائية نفسها تتطلب الالتجاء إلى الممثلين الذين يستعين الفنيون بهم لإظهار مهارتهم.فالفني يستطيع أن يخلق الجو المناسب، حتى لو كان الممثل يجهل الجو العام للمنظر، ولا يقوم إلا بتمثيل دوره بطريقة آلية، ولكن من الأفضل للممثلين المهتمين أن يعرفوا امكانيات الفنيين الآخرين، ويقدروا جهودهم.

والمخرج يسيطر نظريا على جميع العوامل الفنية الأخرى، فهو الذي يضمن ادماج جميع وسائل الفيلم التعبيرية؛ ولذا فإنه يحتاج إلى معاونة الفنيين والممثلين جميعا.

وكقاعدة عامة، يتنازل الفنيون طائعين عن مطالبهم في سبيل الصالح العام. أما الممثلون، فهم أقل منهم استعداداً لهذا التنازل، وربما يرجع ذلك إلى أنهم لم يتدرجوا صراحة في جماعة السينمائيين.

وعلى هذا، فإن عدم التساهل في المطالب سلاح ذو حدين.

وهنا تعترضنا عقبة يجب أن تتخطاها، ولن يكون الأمر صعبا إذا واجهتها بروح متواضعة، وقد بدا الأمر فمهما كان تمثيلك رائعا فلن يظهر منه شيء- ويكون من الأفضل أن تلزم منزلك- إذا لم يكن الضوء

الساقط على وجهك كافيا، أو إذا لم تصل كلماتك إلى مهندس الصوت، أو إذا لم يكن وجهك في الوضع المناسب أمام العدسة.

فكر في هذا الأشياء منذ البداية– وفي البداية فقط– ولا يكفي أن تعتبر الفنيين كآلات تسجل تمثيلك بطريقة واضحة بقدر الإمكان، وسوف يأتي الوقت الذي تعرف فيه أن بعض هؤلاء الفنيين لديهم القدرة على الخلق وذلك بالتعديل في تمثيلك بطريقة تجعله أكثر نعبيرا؛ فهم يستطيعون أدخال اشارة، أو حذفها تظهرك كأنك تمثل في الوقت الذي لا تفعل فيه أنت شيئا، كما أنهم يستطيعون أن يجعلوا الطفل، أو الكلب، أو حتى آلة التليفون تمثل (كما رأينا في الفصل السابق مثالا على هذا).

فأنت تحت رحمتهم أن شئت أو أبيت، ولنر الآن عن قرب من هؤلاء الفنيون.

مدير التصوير

تتكون المجموعة الفنية عادة في استديوهات للمحترفين من ثلاثة أشخاص على الأقل: مدير التصوير، والمصور، ومساعد المصور.

ويمكن القول: أن مدير التصوير، والمصور هما الشخصان اللذان يقومان بدور الخلق؛ إذ أن عملهما يعطيهما الفرصة لتنمية ذوقهما وخيالهما. أما بالنسبة لمساعد المصور؛ فإن عمله آلي بحت، فهو يقيس الأبعاد، والمسافات، ويضبط الصورة المتحركة حتى تظل واضحة في بؤرة العدسة.

ومهمة مدير التصوير هي تحديد الضوء بطريقة تجعل التمثيل واضحا، وتبين الزمان والمكان (داخي أو خارجي) وتهيء الجو المناسب للمنظر.

ويجعل المصور– تحت إشراف مدير التصوير– من المنظر الذي يجري تمثيله أمامه صورة معبرة جذابة، وعليه أن يتابع الحركة بطريقة (البان) ويتأكد أن أهم عناصرها يظهر في كادر الصورة المستطيل.

أما عند السينمائيين الهواة، فتندمج هاتين المهنتين الهامتين في شخص واحد، والمهم أن يجمع بينهما بجدارة، وفي الواقع أن هاتين المهنتين لا يمكن الفصل بينهما تماما. إلا أنه يكون من المناسب لنا أحيانا دراستهما منفصلين من حيث علاقتهما بالممثل.

وقد قلنا من قبل: أن الغرض الأول من الإضاءة هو أبراز التمثيل، (بالرغم من أنه لا يمكن تصوير شيئا بدون ضوء).

أن أسهل طريقة للأضاءة– بشرط أن يكون لديك ضوء كاف– هي توزيع الضوء على الديكور بالتساوي، بدون أن تظهر أي ظلال، وبهذا يستطيع الممثل أن يتحرك بلا قيد طالما أنه سيظل في الكادر، وستظهر كل حركة من حركاته بشكل واضح، ولكن هذه الطريقة في الأضاءة لا تتناسب مع بعض الظروف الأخرى، فهي لا تبين المكان والزمان ولا تضفي الجو المناسب على المنظر.

وعندئذ يجب الالتجاء إلى حل وسط.

ولعلك تذكر كيف أن الزوجة الشابة في فيلم «قارب من الورق» كان لزاما عليها أن تقف، وتبتسم في اللحظة التي يسقط فيها مصباح قوي من

الضوء شعاعا تتخلله خطوط من الظلال على وجهها، مما يوحي بصباح جميل من أيام الصيف حيث تبعث الشمس بأشعتها الدافئة عبر النوافذ العالية.

مساعدة الاضاءة للممثل

أن مثل هذه الاضاءة تكفي لو كان الغرض هو الحصول على الواقعية فقط، ولكن إذا أردنا أن نضفي على المنظر جوا معينا مثل الروماتنيكية كما في الحالة السابقة، فلا بد أن نعتمد على المنظر في خلق هذا الجو، فالشاب الذي يقف على عتبة الباب كان على وشك الوقوع في حب الزوجة الشابة، وكان لابد للجمهور أن يفهم أنها تبدو جميلة في عينيه، فكان لزاما علينا أن نظهرها في أجمل صورة لها.

وعلى هذا تكون الأضاءة الجانبية القوية التي تظهر ظل الأنف على الوجه غير ملائمة، ولا تظهر جمالها؛ لذا وضع المصور الأضاءة في الجانب المواجه لوجهها من النافذة؛ حتى يخفف من الظلال، وحتى يضفي على تقاطيع وجهها جمالا خاصا.

ومن الملاحظ أن دور الممثلين في مثل هذا المنظر سلبيا؛ فالشاب الذي نراه واقفا– وقد أولانا ظهره ولا نلمح منه إلا رأسه وكتفيه في المقدمة– لا يتحرك مثلا، وكذلك كان على المرأة أن تتقدم عدة خطوات ثم تبتسم. حقا أن لهذه الابتسامة أهميتها، ولكن أحداً لا يستطيع أن ينكر فضل مدير التصوير الذي جعل المنظر أكثر تعبيراً.

وليس هذا مثالا وحيدا، فكلنا نعرف كيف يظهر وجه المجرم كئيبا

بشعا إذا ما سلطت الإضاءة عليه من أسفل، وهو يميل إلى الأمام متوعدا ومهددا.

أو منظر البطلة عندما تستلقي على ظهرها وعيناها مفتوحتان بينما تتراقص على وجهها انعكاسات أضواء اعلانات النيون في الشارع، مما يوجي للجمهور بأنها فريسة لصراع داخلي مرير.

حقا أن قيمة هذه المؤثرات الضوئية قد انخفضت، وأصبحت (أكليشيهات) ولكنها لم تفقد– على الأقل– قدرتها على التعبير.

وما أكثر الأفكار التي يمكن استخدام الضوء في التعبير عنها.

ترى هل تذكر منظراً من فيلم (ضمان ضد الموت) كان الضوء فيه يسقط من نوافذ خلفية، فيلقي خطوطا من الظلال الأفقية على موظف التأمين الذي كان في أول الطريق إلى الجريمة؟

لقد كان تجمع الخطوط المرئية بالخطوط الأفقية غير المرئية يوحي أن موظف التأمين قد وقع سجينا للاغراء، كما كان يوحي كذلك بضعفه.

توفير الجهود

ماذا يعني هذا بالنسبة للممثل؟

يعني ذلك– أساساً– أن كثيرا من الأفكار التي يبذل جهده في التعبير عنها بتمثيله عنها الأضاءة بدورها من قبل، وينطبق هذا خاصة على الجو العام للمنظر.

ولنفرض أن المطلوب هو التعبير عن الفرح بوجه عام، وعندئذ يكون

على مدير التصوير أن يعطي الدرجة المناسبة من الاضاءة المتألقة، ويوفر كذلك على الممثل الجهد الكاذب الذي كان سيقوم به للتعبير عن الفرح، ويترك له الفرصة للتركيز على الأشياء التي تتطلب الدقة.

أن لتوفير الجهد دائما فائدة، ليست فقط من ناحية الأثر المضاعف للمؤثرات الضوئية، بل أيضاً لأن أحد التأثيرين يستطيع أن يلغي الآخر بالتعادل المتبادل؛ فالممثل الذي يقوم بدور المجرم، والذي سلطت الاضاءة على وجهه من أسفل يمكنه أن يمثل ببساطة. أما إذا أضيف التعبير ل=الكئيب إلى الإضاءة الكئيبة، فمن الممكن بسهولة أن تتيح تأثيرا غريبا يبعث على الضحك في غير موضعه.

ولا يعني هذا بالطبع أن يكون تمثيلك تابعا دائما لأغراض مدير التصوير.

وغالبا ما يكون الموقف على العكس من ذلك، فعندما يكون للتمثيل الأهمية الكبرى في المنظر، فإنك تستطيع الاعتماد على مدير التصوير إذا كان يعرف مهنته جيدا، ولن يحاول أن يضاعف مجهوداتك باقتحام نفسه، بل على العكس، فإنه سوف يحدد دور الاضاءة، ومدى سلبيتها ويكتفي بأظهار حركاتك وتعبيراتك، ويراعي ألا يقع في أهطاء شنيعة في تحديد الزمان والمكان.

ملاحظة أماكن الإضاءة

وفي مقابل ذلك، علينا أن نقبل المطالب المعقولة لمدير التصوير– وخصوصا الوقوف بثبات– ليضبط لك درجة الإضاءة، إلا إذا كنت من

الأهمية بحيث تنيب عنك بديلا للوقوف تحت الأضواء.

إذا راعيت في حركاتك النظام المتبع بدقة، فأنت تسهل بهذا عمل مدير التصوير؛ وبما أن الأضاءة تحدد تبعا للبروفات، فلن يكون هذا صعبا.

وإذا قررت أن تقوم في اللحظة الأخيرة بعمل حيلة جديدة، فعليك أن تطلع مدير التصوير عليها قبل أن تقوم بها حتى يستطيع أن يجري التعديلات في الإضاءة المطلوبة بالتالي.

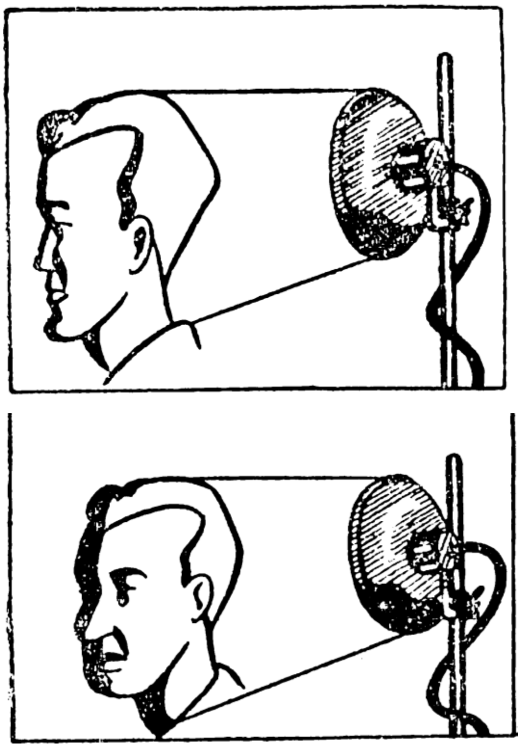
في المناظر العامة والمتوسطة يكون أمامك المجال أوسع في الحركة، بينما الأمر على عكس ذلك ي المناظر الكبيرة؛ إذ يتحتم عليك أحيانا أن تدير رأسك بزاوية معينة لانهاء الحركة، حتى تنال أكبر كمية من الإضاءة.

ومثال ذلك، عند نهاية فيلم «قارب من الورق» تقريبا، وكان لدينا أحد المناظر التي تبقى فيها الزوجة الشابة وحيدة تفكر في قصة حبها القصيرة.

تشعل سيجارة وهي واقفة أمام المدفأة، ثم تتوجه ببطء إلى الغرفة وهي تنفث الدخان، إلى أن نرى دمعة تسيل على خدهان وتلمع الدمعة، ولا يراها الجمهور إلا في اللقطة التي يسلط فيها الضوء على وجهها مباشرة، وبما أنه يصعب استمرار الدموع، فلا يصح أن نبددها بسرعة، ويستحسن عند عمل بروفة لمثل هذا المنظر أن يحرك الممثل رأسه تحت مصدر الضوء حتى نصل إلى معرفة النقطة التي تظهر فيها الدمعة في أكثر لمعانها. (أنظر الشكل).



عند تحريك الرأس في مجال الضوء أثناء البروفة فإنه يمكن معرفة الوضع الخاص بالاضاءة اللازمة عندما يشعر الوجه بالحرارة الأكثر.



عندما يكون على الممثل أن يظهر جانبا من وجهه، فإن الضوء يوجه عادة بطريقة مائلة. فإذا أراد الممثل أن يلفت النظر إلى نفسه، فإنه يتجه برأسه ببطء ناحية الكاميرا، وتكون النتيجة أن جزءا من وجهه سيقع في منطقة الظلال كما يحدث في الشكل الثاني.

وثمة ملاحظة أخرى وهي: عليك أن تتجنب مواجهة الأماكن المحددة أثناء البروفة من أجل الحصول على كمية أكبر من الضوء؛ لأن النتيجة

ستكون عكسية، ولنفترض أنك ستبدأ في التمثيل مع ممثل آخر يواجهك، وأنك سوف تدير وجهك بجانبيه أمام الكاميرا. في هذه الحالة إذا حاولت- بدافع من الغرور- أن تغش عند التصوير بإدارة وجهك قليلا ناحية الكاميرا، فإنك تخاطر بإظهار جزء غير مضيء من وجهك في مجال التصوير وستقلل في الوقت نفسه من قوة الضوء في الأجزاء الأخرى المضيئة؛ لأن مصدر الضوء يأتي عادة من خلف ظهرك.

ويجب أن تنزعج عندما ترى وجهك غير مضيء بالدرجة الكافية في نسخ العمل؛ لأن هذه النسخ متوسط الجودة، ويمكن تصحيح التفاصيل في النسخ النهائية.

وثمة نصحية أخرى: لا تنس أن تشكر مدير التصوير، بعد رؤيتك لنسخ العمل، لإظهاره لك بطريقة واضحة جميلة، حتى وأن لم يكن الأمر كذلك؛ لأنك بهذا ستجعل عنده الرغبة في المستقبل، ولا تحاول أن تشعره بعدم فهمه لمهنته؛ لأن هذا قد يسبب لك متاعب تجرح شعورك.

وقد سمعت ذات مرة ممثلة أوربية تحتج- وهي في البلاتوه- على مدير التصوير، وتتهمه بأنه لم يسقط عليها الضوء بكمية كافية، فرد عليها مدير التصوير بأنه أعطاها قدراً من الضوء مثل باقي الممثلين في الفيلم، فأنفجرت فيه قائلة:

- حسنا ألست أنا النجمة؟

فأجابها مدير التصوير:

- نجمة! أنك لم تصلي بعد إلى مستوى كومبارس من الدرجة الثانية.

المصور

المصور هو الشخص الوحيد الذي يرى ويضبط الصورة التي ستظهر على الشاشة أثناء تصويره لها. فكر فيما يعنيه هذا، وابدأ في تقدير دوره.

إن الفيلم الذي يخرج حسب القصة الحرفية، أو السيناريو الأصلي، يكون في صورته النهائية مجموعة من الصور المتحركة داخل الكادر المستطيل الشكل (بالأضافة إلى مجرى الصوت).

فعملية ترجمة الموضوع- أو القصة- إلى صور تعتمد أساسا على كاتب السيناريو، وهذا الكاتب- على أحسن الفروض- لن يكتبها إلا بطريقة ناقصة وعامة. (حاول قليلا أن تترجم)- بالكلام- مضمون صورة ما، وتخيل بعد ذلك كل التعقيدات التي تحمل زيادة في الحركة). أن كاتب السيناريو الذي يحاول أن يتقن عمله سيضيع في التفصيلات، ويقضي في كتابة السيناريو عدة سنوات.

ويذهب المخرج إلى أبعد من هذا بكثير، فهو- أساسا- الذي يقدر ما هي أجزاء الحركة التي تتطلب منه عزلها ووضعها في منظر كبير، وما هي الأجزاء التي يجب معالجتها في منظر عام، وهو الذي يقوم بعمل التقطيع (Dècoupage) بمعنى أنه يجعل جوهر السيناريو مرئيا، ويخطط تكوين كل لقطة، فإذا لم يكن المخرج مصورا في الأصل فأنه لا يستطيع أن يصل بهذا العمل إلى أفضل النتائج.

ويترك الوضع النهائي للصور- التي يكون لها تعبير قوي في داخل الكادر- إلى عناية المصور، الذي- كما عرفنا من قبل- يعمل تبعا لأوامر مدير التصوير (إلا إذا كان شخصيا واحدا).

ولنأخذ- إذا شئت- منظراً آخر من فيلم «قارب من الورق» الذي أشيرنا إليه في السيناريو بهذه الصورة المختصرة التالية:

١٥٥- داخلى- صالون في منزل ريفي. نهار. شاب يجلس على كرسي يفتح الباب من خلفه، وتدخل الزوجة الشابة إلى الغرفة ثم تتوقف. ينهض الشاب.

لقد كانت هذه هي الفرصة المناسبة لظهور قصة الحب بوضوح؛ لأنهما قد اضطرا للعودة إلى المنزل بعد أن قامت عاصفة أثناء نزهتهما معا بعد الظهيرة على الشاطيء في جو شاعري بالرغم من وجود الطفل معهما، وقد سنحت لهما الفرصة بالانفراد للمرة الأولى، وبعد أن ذهب الطفل لينام.

وعكذا كان ينبغي شجن المنظر بالعاطفة، وكانت المشكلة في العثور على الطريقة التي يضاف بها الجو العاطفي إلى هذا المنظر الذي لا يحتوي إلا على أحداث عادية.

فما هو دور الممثلين في هذا؟ لقد سبق أن قلنا- ونعيده هنا- أن التمثيل ليس إلا أحدى الوسائل العديدة للتعبير السينمائي، فأهملنا لعنصر، وإبرازنا لآخر يوقعنا في الخطأ.

مساعدة تكوين الصورة للممثل

من تجاربي السابقة في الأخراج، كنت أعرف على وجه التقريب ما هو الضروري، وكنت أعرف أنه لا يكفي لتصوير الحركة أن أدير الكاميرا لتظهر الكرسي كاملا والشاب الذي يجلس عليه والباب من خلفه، وأترك بعد ذلك الممثلين يتخبطون في الوصول إلى إثارة الانفعال والتوتر العاطفي.

وكنت أعرف أنه يجب إدخال العنف في تكوين الصورة، وإظهار التباين بين مقدمة المنظر ومؤخرته. وكنت أستطيع أن أشرح كل هذا للمصور– الذي كان في نفس الوقت مدير للتصوير– وكان عليه أن يترجم أفكاري عمليا.

فوضع المصور (الكاميرا) بطريقة تظهر جانبا من وجه الشاب في منظر كبير متوسط على يمين الصورة، وكان الباب من خلفه يشغل يسار الصورة، ولم يكن هذا كافيا في البداية، وأظهرت البروفة أن المنظر يسير سيرا جيدا، ويجذب الانتباه، حتى يقوم الممثل الشاب من مقعده، فيملأ المنظر تدريجيا من مؤخرته إلى مقدمته، وبذلك كان يعوق رؤيتنا للزوجة الشابة الواقفة على الباب، ولم يكن في نيتنا– بالتأكيد– أن نخفيها على الجمهور في هذه اللحظة بالذات، لذا تحتم علينا نقل الكاميرا قليلا من ناحية اليسار، حتى تظهر الباب في وسط الصورة، وفي النهاية تم تصوير الحركة كالتالي:

منظر كبير متوسط للشاب من الجانب (بروفيل) يدير رأسه وكأنه يشعر بوجود شخص ما وراء الباب. يقوم (خارج الكادر) وبهذ يكون

الباب عن يمينه. وتعبر الشابة عتبة الباب، وتتوقف. تتقلص أصابع اليد اليمنى للشاب (وترى اليد من الناحية اليسرى في الصورة وهي تشغل تقريبا نفس المكان الذي كانت فيه صورة الزوجة) وتقبض على قماش الروب دي شامبر الذي يرتديه. وهذا وصف غير دقيق، وهو يثبت لك صعوبة وصف الصورة المتحركة بالكلمات، وتستطيع أن تتحقق إلى أي حد يكون المؤلفون والمخرجون والممثلون تحت رحمة المصور الذي يمارس عمله في مجال الرؤية فقط.

وينطبق هذا خاصة على الأفلام الصامتة، أما في الأفلام الناطقة، فإن الحوار قد يعوض نقص خيال المصور، إذا كان مكتوبا بطريقة جيدة، وإذا كان الممثلون يتقنون أداء أدوارهم، بينما إذا أخطأ المصور في الفيلم الصامت فليس أمامه أي وسائل أخرى لتعويض هذا الخطأ، وهذه ملاحظة جديرة بالذكر.

الحركة في مقدمة المنظر

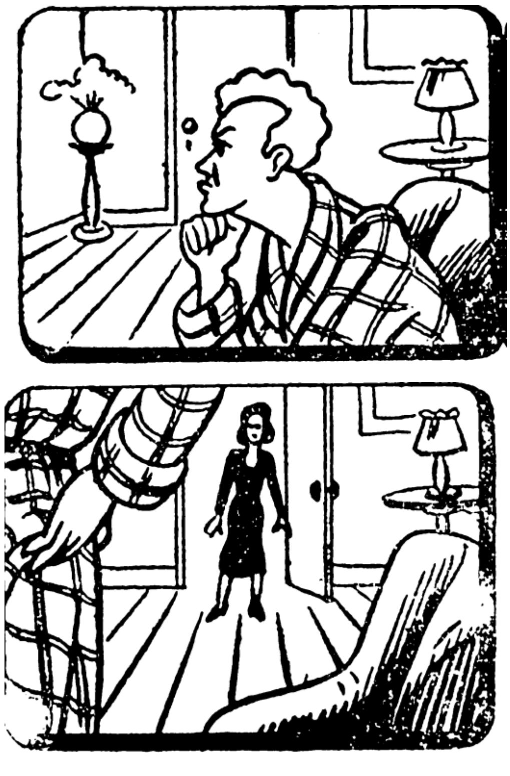
من السهل أن تتعاون مع الصمور بجهودك إذا فهمت ما يحاول عمله، وإذا عرفت إلى أي حد يمكنك الاعتماد عليه، وسوف تحصل على قسط من الرضا لاشتراكك في انتاج أثر طيب، حتى ولو كان هذا هذا الأثر قد خطر لشخص آخر.

وأحيانا– كما في المنظر السابق– تتوقف قيمة التكوين على دقة حركات الممثل الواقف قريبا من الكاميرا، فإذا انحرف الشاب وهو يقوم من مقعده بضعة سنتيمترات إلى اليسار فإن يده لن تظهر في كادر الصورة،

وإذا انحرف قليلا إلى اليمين فإنه سيخفي الزوجة الشابة الواقفة في مؤخرة الغرفة.

والطريقة المثلي للحصول على نتيجة طيبة في مثل هذا النوع من المناظر هي محاولة تحديد الموضع الصحيح- أثناء البروفة- بعلامتين مثلا بالبندقية. (وبهذا سيكون وجهك في المجال البؤري للعدسة عند التصوير).

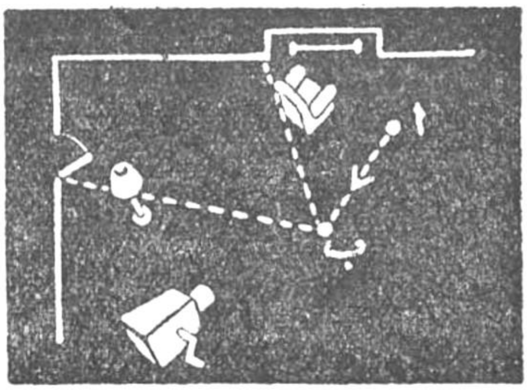
وتذكر أن الحركات السريعة أو المفاجئة التي تؤدي بالقرب من الكاميرا تكون مكبرة دائما. فإذا نهض الممثل الشاب فجأة فإن جسمه كله سيغطي الشاشة. وعليه أن يبطيء حركاته بشدة، حتى يكسبها المظهر الطبيعي، وحتى



صورتان لبداية ونهاية أحدى اللقطات من فيلم «قارب من الورق» تدلان على كيفية اعتماد القيمة التعبيرية للتكوين على التنظيم الدقيق لحركات الممثل الذي يوجد بالقرب من الكاميرا.

يحصل على الغرض المطلوب. وبهذا يكون بمثابة الستار الذي يزاح ببطء للكشف عن المرأة الشابة التي تظهر بعد في مؤخرة الصورة. وإذا بالغ الممثل في نهاية اللقطة في حركات أصابعه- عندما يكون بالقرب من الكاميرا- فإن هذا يثير دوامة كبيرة على الشاشة. ويكفيه أن يقبض يديه ليجذب انتباه الجمهور بالتدريج من المنظر الخلفي إلى المنظر الأمامي.

والأفضل دائما أن تأخذ بيد المتفرج إلى اكتشاف ما تريد وكأنه هو الذي اكتشفه بنفسه، بدلا من جذب.



يستطيع الممثل غالباً أن يحدد موضعه بواسطة قطع من الأثاث الموجود بالديكور. وهنا، يحدد الممثل الذي يجب عليه الانتقال من النقطة (أ) إلى النقطة (ب)- النقطة (ب) بأنها هي التي في مستوى امتداد المصباح مع الباب، وكذلك يظهر الكرسي مع نهاية المدفأة.

انتباهه بشدة وكأنك تقول له «هيه. انظر هنا، هذا مهم».

مواضع الاهتداء للمصور

وطبعا لا يقوم تكوين الصورة دائما بدور هام؛ فهناك كثير من المناظر لا تتطلب أكثر من جو عادي (يترك فيها التكوين بدون تحديد دقيق) ويأخذ فيها الممثل حريته في الحركة. إلا أن هناك أسباباً أخرى تستدعى التعاون مع المصور غير تكوين الصورة فقط.

وربما تكون الكاميرا ثابتة في بداية المنظر، ثم تبدأ في التحرك عندما يبدأ الممثل حركته، وقد يلزم أن تتحرك الكاميرا بطريقة (البان) أو على (الشاريوه) لتحتفظ بالممثل داخل الكادر. فإذا كانت العلامة التي يبتديء عندما المصور في التصوير هي الخطوة الأولى للممثل فإنه لا يستطيع اللحاق به مما يحدث قفزة في المنظر على الشاشة.

ومن البديهي أن الحركتين يجب أن تبدآ في آن واحد. ولكي تسهل عمل المصور عليك أن تخطره بما ستفعل: وذلك بنقل ثقل جسمك فعلا من قدم إلى أخرى قبل أن تبدأ في السير فعلا. وأن تبطيء من خطواتك قبل أن تقف حتى يستطيع المصور أن يتقن عمله وهو يشبه السائق الذي يرى من بعيد علامة محددة فيضغط فجأة على الفرامل.

وربما تسأل بهذه المناسبة كيف يمكن إذن للممثل– الذي يستخدم كافة جهوده ليتحكم في حركاته من أجل تكوين الصورة وكل المطالب الفنية الأخرى– أن يتفحص دوره في الوقت نفسه؟ والإجابة على هذا السؤال تؤكد إمكان ذلك، وكما رأينا من قبل أن هذا هو جوهر التمثيل السينمائي.

وإذا كنت قد شاهدت فيلم «ثلاثة يعودون إلى المنزل»- الذي يدور حول معسكر لأسرى الحرب في اليابان- فأنك ستذكر بلا شك منظر «سسوهايا كاوا» الذي قام بدور الضابط الياباني، وهو يصطحب معه بعض الأطفال الأمريكيين ليتناولوا الشاي عنده. يحدث هذا في اللحظة التي أعقبت سماعه بمقتل أولاده في مأساة هيروشيما.

وبينما كان الأطفال يلتفون حول المائدة يبتعد هو قليلا وهو يصغى إلى مرحهم وثرثرتهم. وتقوم الكاميرا بحركة «البان» ثم تقترب على «الشاريوه» من سسوهاياكاوا لتظهره في منظر كبير، وفي تلك اللحظة يملأ وجهه الشاشة (أو بمعنى آخر في اللحظة التي سبق الاتفاق عليها مع المصور والمحددة بدقة) تبدأ شفتاه في الارتعاش وينفجر في البكاء.

وذلك مثال على التمثيل السينمائي الصادق والمنظم تماما في الوقت نفسه، ومع ناحية أخرى فإن الحركة السريعة للكاميرا على الشاريوه تشترك في التمثيل لتجعله أكثر تعبيراً.

والممثل السينمائي الممتاز لا يقنع بالتمثيل أمام الكاميرا وإنما يمثل مع الكاميرا ويجعلها تعمل من أجله.

المؤلف

لقد تحدثنا فيما سبق عن عمل المؤلف، ولقد ذكرنا كيف أنه يستطيع- بقطع بعض الأطوال الزائدة من الشريط- أن يخلق التأثير الزمني للإيقاع في الفيلم.

وليس هذا فحسب، فالمؤلف يمكنه- وغالبا ما يفعل- أن ينقذ الممثل الرديء من الفشل وأن يظهره أفضل مما هو بكثير في الواقع.

وربما يبدو غريبا بعد كل هذا أن المؤلف لا يقوم إلا يقوم إلا بتركيب شرائط الفيلم الذي قد سجل عليها من قبل تمثيل الممثلين لا يمكن تغييرها.

يتكون الفيلم العادي غالبا من خمسمائة إلى ألف جزء منفصل من الشرائط تقريبا. ويتحدد تسلسل الفيلم من طول كل شريط ومن وضعه بالنسبة لغيره كما تتحدد كذلك ديناميكيته وقدرته على جذب الانتباه، وطابعه الكوميدي أو الدرامي، وباختصار تتحدد القصة بأكملها.

فالمؤلف يأخذ مثلا شريطا طويلا. نرى فيه فتاة تقف على رصيف المحطة، وتحرك يدها مودعة صديقها. وعلى المخرج أن يحدد، أيترك الفيلم هكذا أم يقطعه؟ وتبعا لما يقرره يستطيع الجمهور أن يقول: «كم هذا جميل ومؤثر؟!» أو «متى ستتوقف هذه الفتاة عن تحريك يديها».

ومن البديهي أن هذا مثال بسيط؛ لأن المنظر يحتوي على خاتمة طبيعية في معظم الحالات. فربما تشب الفتاة على قدمها عند أخر إشارات الوداع ثم تدور على عقبيها وتغادر المحطة.

فعند أي جزء يجب أن يتم القطع؟ أن هذا يعتمد– إلى حد كبير– على المنظر التالي، ومن الواضح أن الشابة لا تستطيع الرجوع إذا كان المنظر التالي يشير إلى صديقها وهو ينظر من الشباك، ويواصل تحريك يديه بشدة، وبالعكس إذا تركنا الفتاة تشب على قدميها فلا يصح أن يظهر القطار بعد ذلك إذ أنه سيكون بعيدا.

وحتى لو قصرت المناظر إلى طولها المناسب وارتبطت بعد ذلك وفق تعليمات السيناريو والأخراج (ويستدعي هذا ذكاء لا بأس به). ولكن التوليف يبتعد عن تحديد هذه الأعمال الربط. وهكذا، عندما يطلب تقديم حدثين متوازيين يتجهان إلى الذروة (الأثر الذي ينجح دائما) ويكون تحت تصرف المؤلف منظران رئيسيان– على الأقل، ولهما الطول الكافي– أحدهما يشير إلى البطلة وهي تحاول التخلص من مخالب الخائن، والآخر إلى البطل وهو يسرع لانقاذها.

ويستطيع المؤلف أن يقطع جزءا من اللقطة الأولى مرتبا أجزاء اللقطات على التوالي بحيث تختصر أطوالها شيئاً فشيئاً. ونتيجة ذلك زيادة التشويق عند الجمهور («أين هو؟ ها هو»، «ترى هل سيصل؟» «بسرعة! بسرعة!».

ومن المعتاد أن يكون لدى المؤلف أكثر من خطتين. والمخرج البارع

هو الذي يعطي لقطات ذات مناظر كبيرة للخائن وهو يظهر شراسته وكذلك للحسناء الباكية ولحوافر الخيل وهي تدق الأضر بسرعة جنونية مما يتيح لها أن تولف تبعا للخطة.

حرية المولف في الاختيار

عندما يقوم المولف بعمل مشهد من هذا النوع، فإن قيمة التمثيل تفقد قيمتها تقريبا، وفي الحالات الأخرى- التي يكون الموقف فيها أكثر تباينا- فإن المولف يستطيع أن يبرز قيمة التمثيل.

وتصور موقفا يعاتب فيه الأب ابنه على سلوكه الشيء ويجرى هذا المنظر في مكتب الأب أمام مشاهد واحد وهو الكلب الراقد أمام المدفأة.

يقول الأب: «إذا كانت أمك قد علمتك هذا...».

يحاول الابن أن يجيب «ولكن يا بابا أنا لم أقم أبدا..». ويستمر الأب في توبيخه.

ومن المحتمل أن يكون المخرج قد صور المشهد في منظر عام مستمر (منظر شاكل للغرفة) ثم منظر كبير للأب، وللأبن وللكلب، وذلك للربط بينها.

وتتوفر للمولف امكانيات كثيرة. فهو يستطيع أن يبدأ بالمنظر العام ليحدد مكان المنظر، ثم يربطه بمنظر كبير وهو يتكلم بدوره، ثم يعود إلى الأب، وذلك حل سهل.

ويستطيع كذلك- ما دامت الصورة والصوت سيولفان على انفراد-

أن يجعل المنظر الكبير للأب يستمر، ويسمعنا إجابة الابن دون أن نراه ويسمى هذا بالصوت الخارجي.

وهذه الطريقة تستخدم لاخفاء الممثل أن لم يكن ممتازا في تمثيله.

وبالعكس، فإذا تركنا الأب فإنه يمكن إطالة اللقطة الكبيرة للابن وهو يجاهد في الرد بكلمة، ومع مصاحبة صوت الأب وهو يوبخه.

ويستطيع المولف أن يقرر أن الكلب قد مثل بشكل أفضل من الآخريم فيسمعنا نهاية توبيخ الأب على بداية منظركبير للكلب وهو يتثاءب، أو يحك جلده. ومع الاعتذار للممثلين، فإنه اتضح أن هذه الطريقة الأخيرة غالبا ما تكون أفضل من سابقاتها.

فكر في هذا المثال وسوف تتحق أن المؤلف إذا لم يستطيع أن يحسن من قيمة التمثيل، فإنه يستطيع على الأقل تهذيبه بحذف الأجزاء الرديئة، وأبراز الأجزاء الجيدة.

ربط الحركة في التوليف

أن المولف يستطيع معاونتك جيدا إذا ساعدته من ناحيتك بتجهيز المادة التي تصلح للتوليف. فمثلا، في مشهد من النوع الذي وضعناه، وعند تصوير المناظر العامة والكبيرة، لا يستطيع المولف أن يولفها بطريقة ملائمة إذا كانت الحركة تتابع في هذين النوعين من المناظر.

وإذا كنا نريد تصوير مشهد لأب وهو يشير بأبعه إلى ابنه، فإنه يجب أن يعيد الحركة نفسها عندما تؤخذ في منظر كبير. وإلا فإنه المولف لا

يتمكن من ربطها بطريقة صحيحة.

وفي الواقع، أن أداء الممثل لا يكون خياليا أبدا، بمعنى أنه يجعل كل التوليف مستحيلا، حيث أن المولف يستطيع أن يقطع وأن يصل المناظر عند المواضع الأكثر تناسبا مع الايقاع والحركة الدراماتيكية وأن يجعلها تتناسب باحكام تام حركة بعد حركة خلال المناظر كلها.

ولنضف إلى ذلك أنه إذا كان ثمة اختيار فإن المولف يفضل عامة الربط عن طريق الحركة بمعنى أنه يولف عند بداية الحركة- الصغيرة المعبرة- وأن يصل نفس الحركة بالمنظر الكبير. وقد تختفي الحركة التغيير في المسافات ويكون الأثر على الشاشة أكثر انسجاما.

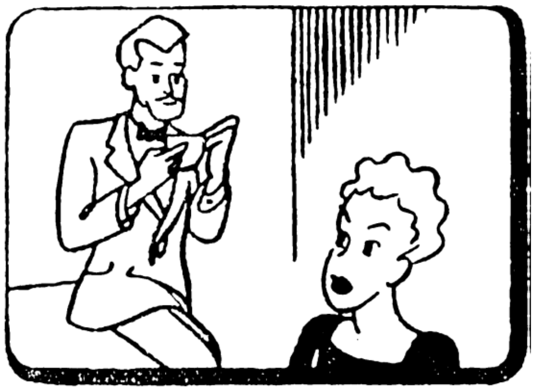
فإذا لاحظت عند الانهاء من عمل الفيلم أن زميلا لك قد سرق الاميرا منك في المنظر الكبير، فلا تلق باللوم على المولف، ولكن قل لنفسك: ربما أنه لم يستطيع أن يختار، لأنه كان من الصعب الربط بين لقطاتك.

ولا توجد إلا طريقة واحدة مؤكدة لاعادة نفس الحركة بالضبط وذلك باستذكارها جيدا أثناء البروفة، ونحن نوصى على هذه الطريقة لأسباب عديدة.

لا تعتمد على وحي اللحظة الأخيرة وإنما عليك نبذ الوحي إن كان هناك منظر سوف يتغير عند التوليف. وعندما يعاد تصوير إحدى اللقطات عدة مرات، فإن الممثل ينتهز الفرصة ويميل إلى التحسين في أداء دوره بطرق جديدة. ولكن عليك أن تقاوم هذا الأغراء.

ولنفرض أنه- بالرغم من هذه النصيحة- قد تملكك الأغراء، كما يحدث غالبا، فإذا عرفت أن تمثيلك قد حدث فيه اختلاف طفيف بين لقطة وأخرى، فإن الطريقة الوحيدة التي تتخذ لصالحك ولصالح المولف هي أن تقنع المخرج حتى يصورك في لقطتين كبيرتين مختلفتين.

ففي فيلم «سرساو باولو» مثلا، وفي أحد مناظره التي تدور بين (كولين جراي) وبيني، كنت جالسا على حافة مكتبي حيث كان على أن أطريها اطراء كاذبا، وأنا أحتسى القهوة. وأثناء البدء في تصوير اللقطة الرئيسية كنت أمسك الفنجان وطبقه بكلتا يدي في بساطة، ولكني كنت عصبيا والفنجان يهتز في يدي وعند إعادة التصوير كانت أعصابي قد هدأت وكان تفكيري منحصرا في تقمص دوري، وفكرت أني لو تركت يدي تسقط بعدم اكتراث على ركبتي فمعنى هذا أني شخص متجرد من العادات الحميدة وشقي واثق من نفسه.



ولكي نسهل عمل المولف، على الممثل أن يعيد حركاته بطريقة محددة، وخاصة غند تصوير منظر كبير لربطه بمنظر رئيسي. فالمنظر الكبير هنا لا يرتبط بالمنظر الذي يجمع الاثنين، وذلك لأن الممثل قد أنزل يده عن الفنجان.



وقد قبل النخرج أن يأخذ لقطتين كبيرتين لي: أحداهما، وأنا أمسك الفنجان بكلتا يدي، والثانية: وأنا أضع يدي على ركبتي. وهكذا يستطيع المولف أن يختار، ولن يكون مضطرا بالتالي أن يأخذ منظرا أقل جودة لكي يكمل به التسلسل.

ولما كانت ميزانية أفلام الهواة محدودة طبعا، فإنها لن تتحمل أي أسراف في اتسعمال الشيرط، وبهذا تبرز قيمة الربط المحكم وأهميته هنا.

فإذا وفرت من أموال المنتج فإن هذا لن يرفع قيمة تمثيلك، ولكنه سيجعله أقرب إلى الاتقان.

ولكا كنا بصدد الحديث عن التسلسل، فإنه يجب التنبيه



إذا كان المولف يريد أن ينتقل من منظر جماعي إلى منظر كبير يظهر فيه شخصا واحدا فيجب على هذا الشخص أن ينظر دائما في نفس الاتجاه من حيث وضعه بالنسبة للكاميرا، فالمنظر ربطه بالشكل الأول بينما أن الشكل الثالث يقطع التسلسل.

إلى خطأ ممكن الحدوث، فلنفرض انك تمثل في منظر وأمامك ممثل آخر، وأن الكاميرا تصورك من الجانب، ثم تصورك بعد ذلك في منظر كبير (وعندما ترى الكاميرا من وجهة نظر الممثل الآخر).. وعندئذ فاياك أن تنظر مباشرة إلى عدسة الكاميرا؛ لأنك بهذا تبدو على الشاشة وكأنك تحدق في الجمهور، وهذه النظر يحتفظ بها لبعض المواقف الاستثنائية فقط.

وعليك أن تتذكر القاعدة الآتية: إذا كانت الكاميرا على يسارك العدسة قليلا في المنظر الكبير. وإذا كانت الكاميرا على يمينك فوجه نظرك بالتالي إلى يمين العدسة قليلا. وعندئذ يستطيع المولف أن يربط المناظر ويتخلص من التأثير الخاطيء الذي يوحي بأن الممثل الآخر قد غير مكانه بلا داع.

التمهيد للتوليف

ما هي المطالب الأخرى التي يريدها المولف من الممثل بجانب مسألة الربط؟ حقا أنه من الصعب القول: أن عمل المولف يبدأ في اللحظة التي ينتهي فيها الممثل من عمله وأن هناك قليلا من الفوضى للاتصال الشخصى.

ويستحسن أن يساعد الممثل المولف وذلك بأن يفكر مقدما– بطريقة ما– في الكيفية التي سيولف بها المنظر بالتالي، وذلك بأن تترك المخرج يوجهك بتعليماته؛ لأن المناظر في الواقع يجب أن تحتوي على مواضع يكون القطع طبيعيا عندها، وأن يبرزها حتى يستطيع المولف أن يستعملها في سهولة ويقين.

ولنأخذ منظرا من فيلم «قارب من الورق» مرة أخرى:

الشاب وحده في صالة المنزل الريفي، والزوجة الشابة تصعد وتذهب بالصبي إلى فراشه. يجلس الشاب على الكرسي في انتظارها وهذا ما يجعله ينظر إلى سمكة ثانية تعوم في الحوض الموضوع على المدفأة. (ويشعر أن هذه التذكيرات بالزوج الغائب قد بدأت تزعجه). يمسك كتابا ويميل كما لو كان في نيته أن يستغرق في قراءته، ولكنه لا يركز نفسه فيه وينجذب نظره مرة أخرى ناحية السمكة.

وعند أخراج هذا المنظر صور على أربع لقطات:

١- منظر متوسط للشاب، وتظهر فيه الحركة بأكملها.

٢- منظر كبير للشاب وهو في الجزء الأخير من الحركة.

٣- منظر كبير للسمكة.

٤- منظر كبير جدا للسمكة.

وأخيرا تم توليف المناظر كالتالي:

(أ) جزء من اللقطة رقم (١) حتى اللحظة التي يلمح الشاب فيها السمكة.

(ب) جزء طويل من نهاية اللقطة رقم (٣).

(ج) زء آخر من اللقطة رقم (١) حتى اللحظة التي يحاول فيها الشاب أن يركز نفسه في المطالعة.

(د) جزء صغير من اللقطة رقم (٢) وعينا الشاب ترتفعان ناحية السمكطة.

(هـ) جزء صغير من اللقطة رقم (٤).

وليس على الممثل الذي يقوم بدور الشاب أن يؤكد الربط بين الحركات في المنظر المتوسط والمنظر الكبير فقط بل عليه أيضا أن يشير إلى المولف بنقطتين أساسيتين:

النظرة الأولى للعين، غير المركزة على السمكة، ثم النظرة الثانية التي ألقاها الشاب والتي تظهر عدم ارتياحه.

وفي الحالة الأولى، يشير الممثل إلى هذه النقطة بأن يستلقي برأسه على ظهر الكرسي ثم يثبت رأسه المسندة على هذا النحو كما لو كان قد لمح السمكة في هذه اللحظة لتوه. ويظل ثابتا لعدة ثوان، قبل أن يسترد قواه ثم يتحول برأسه في حزم ليختار الكتاب.

ولنفترض أن الممثل لم يحدد الموقف بواسطة عزله عن الحركة التي تحيط به. ولنفترض أنه قد أطال النظر إلى السمكة أثناء جلوسه وأخده للكتاب. فإن المولف في هذه الحالة ستصل إلى أدخال لقطة القطع دون أن يفقد الحدث الذي يتم القطع عنده قيمته تماما، ولكن هذه الإشارة كانت ضعيفة التأثير وجعلت الجمهور يستاء دون أن يعرف السبب.

ويجب ألا ننسى أن المولف– وهو أيضا فنان– لا يصل بالضبط– تبعا لخطة نظرية سبق تحديدها– وبالتأكيد فهو يعرف نظريته. ولكنه يعرف أيضاً أنه يجب أن يستعملها. كما أنه يتلمس طريقه باحثا عن أحسن

الطرق لمعالجة كل لقطة وناشد الالهام الذي سوف يساعده على العثور على مواضع القطع الأكثر فعالية.

ويأتي هذا الألهام في الغالب للممثل (وأحيانا دون أن يعلم) ويستطيع الألهام مثلا أن ينبه إلى التغيير السريع في التعبير مما يوحي بالانتقال إلى المنظر التالي.

والممثل الذي فهم ميكاينزم عملية الصبر هذه- التي تبدأ عندما ينتهي من عمله الأصلي- إنما هو الممثل السينمائي حقا. وهو الذي يساهم بطريقة فعالة في خلق منظر بدلا من أن يترك نفسه يستخدم كمادة خام، ثم يتعجب بعد ذلك قائلا: أن السينما لا تقدم أي امكانية للعمل الخلاق.

المخرج

لقد تركنا الكلام عن المخرج حتى الآن– بالرغم من أنه أكثر العاملين في السينما أهمية؛ وذلك لأنه لا يمكننا تحديد مهتمه إلا بعد التعرض للتصوير والتوليف.

إن مهمة المخرج هي نقل القصة إلى الشاشة، ولكي يفعل هذا عليه أن يستعين بحركة الكاميرا وبالتوليف وبكل الأدوات الأخرى للمهنة. ومع هذا فإن مجال عمله غير محدد تماما.

وحيث أن جميع عناصر الانتاج تحت تصرف المخرج، فهو– من الناحية النظرية– الشخصية الوحيدة التي تستطيع أن تتخيل الصورة الكاملة للفيلم، وهو صاحب النهي والأمر الذي يوجه جميع الفنيين.

فهو يستطيع أن يقول لمدير التصوير: «أني أعرف جيداً أن هذا المنظر يجب أن يعبر عن جو القلق، ولكنني لا أريد أي ظل شامل، وكل شيء يجب أن يكون واضحا وباعثا على الاطمئنان» وهو يقول ذلك لأنه يعرف أنه سوف يستخدم الموسيقي التصويرية للتعبير عن جو القلق ولأنه يعتمد على التأثير المطلوب الناتج من التباين بين الوسائل البصرية والسمعية لكي يرفع من قيمة المشهد.

كما يستطيع أن يقول للممثل: «لا أريد أن يبدو عليك الشك في أي

شيء عندما تقدم لك القهوة الموضوع فيها السم». لأن غرضه هو مفاجأة المتفرجين بهذه الصدمة فيما بعد بمنظر كبير لفنجان القهوة وهو في طريقه إلى شفتي ممثل آخر.

العلاقات الرقيقة

من النادر أن يتفق الممثل مع المخرج على طريقة التمثيل تماماً؛ لأن الممثل لا يعرف– أساسا– المسائل التي تخرج عن مجال تمثيله. وهكذا فيجب أن يكون الممثل على استعداد للتساهل، ومن ناحية أخرى، لا يجوز للمخرج أن يفرض على الممثل مطالب تعسفية، والأفضل أن يكشف عن تصوره العام بالقدر الذي يتيح للممثل التعديل في تمثيله أن كان هذا ضروريا.

ويصبح الأمر سهلا إذا استطاع الممثل أن يتفق مع آراء المخرج في كل شيء. وبما أن الممثل كائن بشري فإنه سيعتز بشصيته الخاصة ويرفض أن يقبل حدوداً معينة. وقد يفهم الممثل ما يريده المخرج منه، ومع ذلك فهو يشعر– بطريقة غريزية ذاتية– بالخطأ، حتى لو كان صحيحا من الناحية الموضوعية.

وتتلخص المشكلة بالنسبة للممثل في كيفية استيعابه لأفكار الآخرين وجعلها كأنها صادرة منه، أما بالنسبة للمخرج فإن مشكلته في كيفية تقديم أفكاره حتى يقبلها الممثل ويدخلها على دوره حتى يصل إلى النتيجة المطلوبة.

والواقع أنهما يواجهان مشكلة واحدة معا، ولكنهما يواجهانها من

جانبين مختلفين وهذا يفسر لنا السبب الذي يثير الاحتكاكات بين المخرج والممثلين في حين أنها تقل بينه وبين مجموعة الفنيين الآخرين.

والموقف المثالي أن يعرف المخرج بالضبط إلى أي حد يستطيع أن يواجه شخصية الممثل، وأن يعرف الممثل من ناحيته ما يريده المخرج منه حتى يفعله بالضبط.

ومع ذلك فلا يجب الاعتقاد بأن جميع المخرجين يعملون على أن تكون علاقاتهم بالممثلين رقيقة إلى حد كبير، أو أنهم يقومون بمحاولة في هذا السبيل.

ويقنع غالبيتهم بالحل الأسهل الذي لا يصل إلى الكمال ولكنه يضمن نتيجة مرضية على حد تعبيرهم.

تنظيم العمل

وثمة طريقة تجبر الممثلين على عمل ما يطلبه المخرج منهم بالضبط، بدون اعتراضات ودون أن يشغلوا أنفسهم بمعرفة الأسباب. «أنظر إلى يدي. سوف أضربك الآن. حسنا! ابتعد». ذلك هو المنهج المهني الذي كان معمولا به في عهد الفيلم الصامت وهو المنهج الذي يستعمله الهواة دائما في أفلامهم الصامتة.

وأحيانا لا يمكن معرفة أسباب واضحة لتطبيق هذا المنهج في مناظر الحوار. ولكننا نبالغ اليوم في الإلحاح على الاتجاه المعارض، ولا سيما بعض المخرجين المهنيين الذين يستنجدون بحل آخر سهل، ويتركون للممثل

حريته الكاملة في تمثيل المنظر بشرط أن يؤديه صحيحا من وجهة النظر الفنية، ويحدوهم الأمل في أن يدخل هذا المنهج- في الصورة العامة- بطريقة أكثر أو أقل تناسبا.

ومن المؤسف أن يشوه التأثير الجميل للتمثيل الفردي بسبب عدم التفاهم وهذه الحقيقة واقعة تنتج في أغلب الأحيان من التحسينات المتزايدة في فنية السينما التي تؤدي بنا إلى التخصص الذي يزيد على مر الزمن.

واليوم، فإن المخرج عليه أن يجمع بين أطراف وسائل التعبير جميعا، تلك الوسائل التي يمكنه إعدادها بدرجة كبيرة من الكمال حتى يكون عالميا. ويوضح هذا لماذا يقل قدد المخرجين الممتازين في حين يكثر عدد المصورين والممثلين والمولفين الممتازين.

ولا تظن أن المخرج الذي يلقي بجزء من أعبائه على الممثل يكون مخرجاً كسولا بالضرورة، أو أنه ينقصه الأخلاص المهني. أنما الأمر – في بساطة- هو عدم عثوره على حل غير ذلك.

أهمية المشاهد الخارجي

ويعني هذا أن عبئاً كبيراً يقع على عاتق الممثل الذي لا يستطيع رؤية تأثير عمله إلا بعد فوات الأوان. ولكي يلاحظ نفسه بنفسه فإنه يحتاج إلى ملاحظة شخص خارجي شديد اليقظة.

ولقد ذكرت لي «جوجي ويزرز» ذات مرة: أنها لا تشعر أبدا بالارتياح

إلا عندما تسمع المخرج يتمتم بطريقة عادية بعد البروفة الأولى قائلا: «حسنا» ودائما ما تجتاحها الرغبة في أن تقول له: «أرجوك. لا بد من وجود بعض الخطأ، أيمكن أن يكون كله جيدا؟».

ويجب على الممثل إذن أن يقدح ذهنه- أثناء البروفات- في التحايل على المخرج ليعرف رأيه، وهو يستطيع أن يجذب انتباه المخرج أثناء البروفة، إذا كان يعرف مواضع ضعفه، بالرغم من رغبة المخرج في تجنب كل مناقشة، ولا شك أن هذا في صالح التمثيل، وهذه المحاولة تحتاج إلى الحكمة.

وأتذكر حوار دار بيني وبين المخرج حيث كنت أدافع عن الخطأ لأحصل على الحقيقة:

هو- حسنا، سنجري الآن بروفة للمنظر الذي تتحدث فيه مع (جوي) حيث تختفي بعد هذا وراء الباب.

أنا- ما الذي تريد أن تحصل عليه بالضبط؟

هو- حسنا!.. أنت تعرف.. اجعله حيويا.. و.. أنت تعرف ما أعنيه.

أنا- نعم! ولكن هل أظهر له أنني أعلم بغشه لي.

هو- فلنر.. لا يجب أن يكون لهذا أهمية كبيرة.

أنا- بالعكس.. وإلا أصبح رديئا خاليا من المعنى.

هو- حسنا.. أفعل ما تراه ملائما.. أنت تعرف ما أعنيه.

مثل بقوة. سنجري البروفة الآن. هل تسمح؟

وبعد البروفة:

هو– حسنا جدا. ولكن أضف على تمثيلك قوة أكثر. وأبرزه بأكثر مما فعلت. (وهذا الرد هو ما كنت أريده وعندما سألت المخرج).

والمخرج الممتاز هو الذي يكثر من مطالبه، لأنه لا يبحث عن الحل السهل. وهو يدرس مشاكله– يضطرك إلى دراسة مشاكلك– ولن يكون مسرورا إذا وافقت بسهولة على رأيه. فيجب أن يصبح رأيه هو رأيك أنت.

فإذا قلت له: «حسنا. فأنا أستطيع أن أضحك، إذا كانت هذه هي رغبتك، ولكني لا أظن أن الموقف يستلزم الضحك» وسوف تستمران في المناقشة حتى يقنعك أو تقنعه أنت.

وليس صعبا أن تجعل مخرجا يغير رأيه حتى لو كان مقتنعا بصحته.

فإذا وصلت إلى البروفة– بعد أن تفكر في المنظر من حيث علاقة ببقية القصة– فإنه يمكنك أحيانا اقتراح الأفكار على المخرج.

وإذا صادفتك صعوبة في السيناريو من حيث العمل أو القول، فلا تتردد في اشراك المخرج معك. ولكن كن لبقا وخاصة إذا كان المخرج– كما يحدث غالبا– قد اشترك في وضع السيناريو.

وعاون المخرج على فهم طريقك، وما تفضله، وما تكرهه، فمثلا أن كان من عادتك أتقان التمثيل في البروفات الأولى– كما أفعل أنا– فأخبره بهذا حتى يعمل حسابه، أو إن كنت تفضل أن تبدأ التمثيل هادئاً في

البداية، ثم تقويه بعد ذلك كما يفعل غالبية الممثلين، حتى لا يضايق المخرج فتور تمثيلك فيما بعد.

وفي جميع الحالات عليك أن تلاحظ المخرج وأن تحترم جهوده بقدر الإمكان. وتذكر أنه بالرغم من أن عمله ليس محددا، فإنه يصنع في النهاية قيمة الفيلم سواء أكان في القمة- أو أعلى بقليل- أم كان أقل في المستوى ماالحال في آلاف الأفلام.

الحوار والحركة

يحكى أن مخرجا في هيوليود أراد يوما أن يدخل منظرا في فيلم كان يعمل في تصويره. وكان المنظر يشير إلى رجل بدأ يمل زوجته. وقد طلب من كاتب مشهور كتابة هذا الموضوع فكتب الكاتب ثلاثة صفحات من الحوار القوي وبعد أن قرأ المخرج الحوار المكتوب مزقه إلى قطع صغيرة.

وتم تصوير المنظر المطلوب في النهاية كالآتي: الزوجان يصعدان في مصعد تعمل فيه فتاة جميلة، وأثناء صعودهما ينظر الزوج مرة إلى الفتاة الجميلة ومرة إلى زوجته. وعند مغادرتهما المصعد يتنهد الزوج في حسرة، وكان في هذا الكفاية.

وتشير هذه الحكاية إلى أن الحوار في القصة المصورة قليل الأهمية، ويفسر لنا هذا أيضا: لماذا لم نشغل أنفسنا بمسألة الحوار خاصة بعد أن كتبنا أربعة فصول في هذا الكتاب.

وعندما يقرأ الممثل المسرحي سيناريو أحد الأفلام فإنه يركز عادة اهتمامه على الحوار. وهذه عادة يرثي لها. إذ إن الإشارات الأكثر تحديدا لخلق الدور تكون متضمنة عادة في الأوصاف الخاصة بالحركة. وقد تكلمنا عنا سابقا.

ولا يجب الحكم على مقدرة كاتب السيناريو من كتابة الحوار (فهذه موهبة ثانوية إذا شئت) إنما من تجنبه له.

ولكي تكون ممثلا سينمائيا ناجحا عليك أن تعرف كيف تعبر عن مشاعرك الداخلية بواسطة الكلمات البسيطة وأن تتحاشى النطق بالجمل الرنانة المليئة بالحماس.

الإلقاء الطبيعي

يعتمد جزء كبير من التأهيل المسرحي على نبرات الصوت لأن الممثل المسرحي عليه أن يتعدى المشكلة التكنيكية ليجعل صوته مسموعا للمتفرجين الجالسين في أقصى القاعة.

وهناك مدرسة واقعية في المسرح تريد من الممثل ألا يبالي بالجمهور، وأن ينغلق على عالمه الجمالي، وأن يعيش وحيدا مع شخصيات المسرحية. ذلك لأن الحوار يظل دائما هو وسيلة التعبير الوحيدة في المسرح، فيجب أن يصل جيدا وبأحكام، حتى تستطيع أفكار المؤلف أن تصل إلى آذان الجمهور الذي يجلس بعيدا.

وكما نعلم أن الهمس على المسرح يؤدي بصوت عال واضح، وفي السينما لا يوجد هذا النوع من الهمس، لأن مشكلة السماع التكنيكية في السينما من اختصاص مهندس الصوت لا الممثلين.

فإذا نطق الممثل السينمائي أجابته بطريقة صحيحة، فهذا يعني أنه استطاع أن يكون مسموعا للمثل الآخر الموجه إليه هذا الكلام وعلى مهندس الصوت أن يبحث عن المكان الملائم لوضع الميكروفون لكي يسمعه الجمهور بدوره.

فإذا كان الممثل يصيح بأعلى صوته ليخاطب حشدا كبيرا في منظر لاجتماع عام، أو يهمس بكلام عاطفي في أذن صديقته الحميمة فإن كلماته تسجل دائما بنفس الوضوح وذلك بوضع الميكروفون بعيدا أو قريبا حسب الحالة.

فليس الحوار إذن بالنسبة للمثل السينمائي مشكلة تكنيكية. فدروس الإلقاء لا تفرض على الممثل إلا في حالة الصعوبة الحقيقية في النطق. وليس للمثل السينمائي أن يزيد من قوة صوته ولا أن يلقى بحواره في تكلف. وفضلا عن ذلك، فإنه يحدث نفس الأثر الكوميدي الذي ينتج من جهود شخص يحاول تعدي عقبة لا وجود لها.

ومن جهة أخرى، فإنه من الضروري تجنب الإلقاء غير المحدد المبهم. ولقد رأينا من قبل أن الحركات غير المرتبة أو غير المحددة تنتج أثرا سيئا خال من الانسجام، وكذلك التسرع في الإلقاء.

والمبدأ الأساسي الذي يتيح أفكارا مناسبة يمكن فصل بعضها عن الآخر لكي تكون بداية كل فكرة جديدة مفهومة بوضوح يجد هنا مجالا لتطبيقه.

المغزى المستتر للحوار

ربما يبدو لك أن الحوار عندما يدخل في التمثيل فلن يكون هناك ثمة صعوبة من هذه الناحية، إلا إذا فرض الحوار نفسه على الإيقاع المناسب، وكان المعنى يحث على النطق بطريقة واضحة.

وليس هذا هو الحال دائما، ففي الحياة غالبا– وخاصة في أحسن المناظر المصورة– لا يكون الحوار عرضا مباشرا للأفكار، بل طريقة لعرض الأفكار على الشاشة.

وفي الفيلم الكوميدي "الحب يبحث عن مسكن" الذي يدور بعد الحرب، والذي يتناول مشكلة الإسكان– في أمريكا– نرى أن "جان آرثر" و"جويل ماكريا" يجلسان على درجات سلم إحدى العمارات، ويبدأ الرجل بمغازلة الفتاة في صمت، ودون أن تصده أخذت تتحدث– بلا توقف– عن رئيسها في العمل (الذي هو خطيبها الرسمي في نفس الوقت).

وفي عبارات منمقة تأخذ في مدح خصال الرجل الآخر وصفاته التي تعجب بها. وقد أسكرها الحب وجعلها تتكلم بسرعة وأصبحت جملها غامضة شيئا فشيئا وأخيرا خرجت عن حدها، ولم تعرف عم تتحدث.

والآن، فإن نجاح هذا المشهد يعتمد على الموقف الذي يجعل أفكار "جان آرثر" لا تتفق مع كلامها. ومما لا شك فيه أن التفكير في كلمة "أحبك" أسهل من النطق بها ولكن من الصعب أن تمثل وتفكر في كلمة "أحبك" في آن واحد، بينما تقول: "أن مستر براون لا يتأخر أبدا إذا ارتبط بموعد".

التنويع في الأداء

من الممكن أن تقال الإجابة الواحدة بعشر طرق مختلفة، وأن يكون لها في كل مرة معنى مختلفا.

وينطبق هذا خاصة على السينما الواقعية التي يندر أن يكون حوارها عميقا أو هاما في ذاته. خذ مثلا الصفحة الأولى من السيناريو والتقط جملة صغيرة عادية من هذا النوع "إنك جميلة هذا المساء يا حبيبتي...".

ثم أعط لهذا الكلام دلالة تتناسب مع الشخصية ومضمون الحوار. فمن الممكن أن تقولها بطريقة عادية لا يشتم منها أية دلالة معينة، ومن الممكن أن تضغط على (هذا المساء) كما يمكنك أيضا أن تتوقف قليلا، ثم تقول: "يا حبيبتي" ثلاث طرق، تعبر كل منها عن فكرة مختلفة.

وبفضل هذه الطريقة يمكنك أن تعطى نفس المعنى لحوار ردئ الكتابة وغامض. فكلما كان الحوار رديئا كلما كان على الممثل أن يجتهد في اكتشاف معنى المنظر وأن يجعله واضحا بالرغم من عدم كفاية الحوار الموضوع.

والممثل الهاوي (بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة) لا ينسى أبدا أن يسمع الرد المكتوب. فهو أما أن يقرأه من الذاكرة كما يتخيله في السيناريو، وأما أن يقول "حسنا. لنبدأ الآن في التمثيل" ويبدأ الإلقاء موضحا كل كلمة. وتكون بدايته منظمة وموحدة بدلا من التنويع حتى تتبع بسرعة التفكير، وبهذا تضيع كلماته في إلقاء ذي وتيرة واحدة، بدلا من إبراز بعض الكلمات دفعة واحدة، ونطق بعض الكلمات الأخرى بالضغط على كل كلمة منها، كما يحدث في الحياة. ولكي يحاول إضفاء الحيوية على رده فإنه يلزم نفسه بالتوقف قليلا، أو يغير نبرات صوته بلا سبب أو اقتناع داخلي.

التأثير الصوتي

يلاحظ غالبا في الحياة أن اغلب الذين يضخمون أصواتهم أثناء حديثهم هم الذين يستخدمون وسائل التعبير الأكثر تحديدا. وهم بهذا يبحثون عن تعويض فقرهم اللغوي بواسطة الانفعال الصوتي الخالص.

وكذلك فإن الهاوي غالبا ما تكون لديه رغبة شديدة في الجهر يصوته في التمثيل، بدون أن يحتفظ لنفسه بمجال كاف من أجل المؤثرات الخاصة أو يرفع صوته تدريجيا إذا دعي الأمر

كما في الفيلم الناطق للهواة المسمى "الساعة المظلمة" الذي أنتجته (جمعية أفلام بلانية) (٢*) وفضلا هن لك فإن الخبرة بالجماهير والمخاطرة الفنية التكنيكية الملحوظة تقدم أمثلة عديدة لصعوبات من هذا النوع.

ويبدأ الفيلم بصوت خارجي لامرأة شابة نراها عند مغادرتها المكتب لتعود إلى منزلها. يقول الصوت: "إني أود العودة سريعا إلى منزلي هذا المساء" أو ما شابه ذلك. والجملة عادية، وهي لا تضيف– علاوة على ذلك– شيئا إلى الصورة. وعلى هذا، فبدلا من أن ينطق الممثل بهذه الكلمات البسيطة عليه أن يؤديها بصوت منفعل لحاجته إلى التعبير عن عواطفه الداخلية بشكل خارجي.

وبعد ذلك بقليل، وفي المنظر المشحون بالعاطفة الذي تخبر فيه الشابة عشيقها بأنها لا تستطيع أن تتبعه، وأنها يجب أن تظل بجانب زوجها، الذي

(*) نشر سيناريو هذا الفيلم في كتاب "كيف تكتب سيناريو" تأليف أوسول بلاكستون في نفس السلسلة.

عاد من الحرب بعد أن فقد بصره. لقد كانت تقول هذا بنفس النغمة ونفس الطريقة التي أدت بها التعليق السابق.

والعلاج الوحيد لهذا العيب هو الاسترخاء والراحة اللذان تحدثنا عنهما قبل ذلك. وفي الواقع، فإنه لا يحدث إطلاقا نقص في النظام الصوتي، وقد كان صوت الممثلة في فيلم (الساعة المظلمة) دائما مسموعا بوضوح ولكن الانفعال- الذي كان يرعش هذا الصوت- لم يكن صادرا من المواقف العاطفية، كما كنا نشعر تماما، وإنما من رهبة الوقوف أمام الميكروفون.

تسجيل الصوت بعد التصوير

ومما لا شك فيه أن هذا الموقف قد حدث في هذا الفيلم وسجل كل حوار بهذه الطريقة، أي بعد التصوير. ولهذا الغرض يجتمع الممثلون في الاستديو ويعيدون ردودهم حتى تنطبق حركة شفاههم على ما ينطقونه من كلمات أثناء عرض الفيلم أمامهم على الشاشة.

وتحتوي أغلب أفلام على بعض المواضع التي يتم فيها تسجيل الصوت بعد عمل الفيلم، وخاصة في المناظر الخارجية حيث لا تسمح الظروف بتسجيل الصوت على الشريط مباشرة.

وكذلك (تدبلج) معظم الأفلام الأجنبية، وفي الأفلام الناطقة للهواة يضاف كل الحوار على الشريط بعد التصوير، لأن هذه الطريقة رخيصة التكاليف.

ويثير موضوع تسجيل الحوار على الشريط بعد تصويره مشكلة خاصة، لأنه يفرض على الممثل السينمائي شروطا للعمل أكثر صناعية من الشروط العادية. وذلك لأن ضرورة تطابق حركة الشفاه تتطلب– في ذاتها– تركيزا عقليا كبيرا، وتعرض لاضطراب العملية العقلية اللازمة لأداء الحوار أداء صادقا.

وكقاعدة عامة، فإن الممثل المبتدئ يحتاج إلى بروفات كثيرة حتى يصل إلى نتيجة صحيحة من وجهة النظر الفنية.

وإذا أعيد الرد– ولو كان أفضل– بلا انقطاع فإنه يفقد معناه. وخاصة إذا كان منفصلا عن الحركة، وقلما يساعد هذا في إضفاء التأثير الصادق أو الارتخاء وعليك أن نفكر الآن في الضرر الذي يترتب على خلو منظر عاطفي من الانفعال أو حتى من الانفعال الزائف.

ويكون الضرر أخف وطأة إذا أدى الممثلون حوارهم أداء صادقا أثناء التصوير. وليس من المهم أن يكون حوارهم مسجلا على مجرى الصوت. ويدفع الأداء الصادق الذي يبرز في الصورة الممثلين إلى بذل مجهود أكبر عند تسجيل صوتهم على الشريط بعد التصوير.

ومن جهة أخرى، فإن تذكر الانفعال الذي حدث عند التصوير قد يساعد الممثلين على استعادة هذا الانفعال في الظروف الصعبة لتسجيل الصوت.

صعوبات الروتين

مهما يكن نوع تسجيل الصورة، فإن الرد يتعرض للفساد من تكراره وإعادته عدة مرات. وأحسن طريقة لمواجهة هذا الخطر هي الإقلال– بقدر الإمكان– من عدد البروفات، حتى إذا كان ذلك يتنافى مع الدقة الآلية.

وسوف يعوض صدق الأداء بعض الأخطاء الحرفية الطفيفة في نظر الجمهور.

ويجب ملاحظة الشروط الخاصة بالتصوير– التي تصنع حسب الإمكانيات– أثناء تسجيل الصوت. وبالنسبة للمثل الذي يضع غليونه في فمه عند التصوير، فإنه يجب استعمال الغليون أيضا عند إعادة تسجيل الصوت. وكذلك الممثل الذي يجري أثناء التصوير عليه أن يلهث قبل أن يلقى برده، ويجب أن يخرج كل نفس، وكل حركة للشفاه مضبوطة، ليس فقط من أجل الإخلاص في الأداء الطبيعي، بل من أجل بعث الحياة في روح المنظر الرئيسي.

وتتحكم الروح في أداء الصوت. لذا عليك أن تمنح نفسك الراحة اللازمة التي تتيح لها الصفاء، وبذلك يكون صوتك جليا صافيا، وتلك هي الوصية الأولى.

وكل ما زاد عن ذلك (وكذلك ما هو خارج عن نطاق هذا الكتاب) إنما هي أسرار المهنة التي لا تكتسب إلا بالخبرة.

وبالنسبة للمهنة، ولتحديد مدى الانفعال والحصول على التلحين

المضبوط، فعلى الممثل أن يعرف كيف يلتزم الصمت، وأن يتوقف لحظة قبل أن يتنفس، وأن يعرف كيف يمزج بين الاثنين. فعندما يكون لديك خبرة كافية فسوف تعرف كيف تبعث الحياة في الجواب التافه وذلك بتردد بسيط أو بإعادة كلمة.

وإذا استعمت هذه المؤثرات كما يجب، فإنه يمكنها أن تحسن من تمثيلك. ولا تتشدق باستعمال كلمات وعلامات التعجب– آه، أوه– كما ترد على خاطرك قبل النطق بالسيناريو حتى تعطيها طبيعة أكثر. ولكن اشغل نفسك أولا بالأشياء الأساسية.

وهذه الأشياء الأساسية هي: الفكرة وراء الحوار، والانفعال تبعا للحدث، والبساطة، والارتخاء.

الحوار في الفيلم الصامت

كان كتاب السيناريو يتمسكون بسرد الحكاية بواسطة الحركة– قبل إدخال الصوت إلى السينما– لأن الحوار الطويل على شكل (عناوين فرعية) يكون مملا. ولا يجوز اعتبار الفيلم الذي تشغل فيه العناوين حيزا أكبر من الصورة فيلما سينمائيا.

ولقد قلب الصوت نظام الأشياء، وسمح بمرور الطرق غير المشروعة بدون أن يلمحها أحد، وفتح أبواب السينما واسعة لجميع أنواع المواد غير المرغوب فيها ونقل المسرحيات الكاملة– بكل حوارها الجذاب– إلى الشاشة. واستمر الكتاب الذين يقدمون الحوار على الحركة في كتابة السيناريوهات. وفرحت السينما بقدرتها الجديدة الناتجة عن الحوار والغناء،

ونسيت تقريبا الغرض الأول لها وهو الصورة المتحركة.

واليوم قد انقضى عهد الإكثار من استعمال الصوت، وفهم غالبية المنتجين الجادين أن السينما الصامتة كانت تسير في الطريق السليم، وحاولوا تحقيق التوازن بين الصوت والصورة.

ومن الممكن القول: أن السينما الخالصة– سواء الصامتة أو الناطقة– هي التي تكون قصتها وشخصياتها كاملة يمكن التعبير عنها بالوسائل البصرية.

وفي الفيلم الناطق، يجب أن تنطق الشخصيات عندما يتطلب الموقف ذلك دون أن يطغي الكلام على الحركة. ولا يؤثر عدم سماع هذه الكلمات على فهم الجمهور لسياق الرواية. وبعبارة أخرى، فإنه لا يمكن فصل الحوار أساسا عن المؤثرات الصوتية الأخرى، مثل صفير القاطرات، أو أصوات الصواعق التي تدعم واقعية المنظر، بالرغم من أنها تظل كأدوات مساعدة بالنسبة للحركة ولا تقوم بدور الشرح.

ويعني هذا، أنه لايوجد خط محدد نظري بين التمثيل في الفيلم الناطق والتمثيل في الفيلم الصامت. ولن يحتاج الممثل إلى تكيف خاص حتى يعوض نقص الحوار في الفيلم الصامت (ما دام السيناريو مكتوبا بطريقة التعبير عن الحركة بواسطة الصورة)، كما أن الممثل في السينما الناطقة لن يغير أسلوبه في التمثيل لكي يمثل مشهدا خاليا من الحوار.

وفي الواقع، فإن (السيناريوهات) لا تكتب دائما بشكل خاص. وفي الغالب يضطر المرء إلى استخدام الحوار– أو ما يحل محله مثل: العناوين الفرعية.. الخ– حتى تدفع الحدث إلى الأمام.

أكليشيهات التمثيل

ويتعرض الممثل السينمائي الهاوي لمشكلة صعبة الحل. وذلك لأن الرجوع بالجمهور- الذي تعود على الأفلام الناطقة إلى عصر السينما الصامتة، وإلى المناهج- التي غالبا ما تكون ساذجة- لا يكون مقبولا بصراحة.

ومن ناحية أخرى، فإن المشاهد الصامتة في الفيلم الناطق مثلا، والتي تمثل بطريقة واقعية لا يمكن أن تحقق تعبيرا كافيا إذا لم يكن السيناريو مكتوبا بطريقة سينمائية خالصة، أي إذا كان كل ما يجب أن يعبر عنه لا يقدم في صورة حركات طبيعية.

ومن جهة أخرى، فإن العناوين الفرعية قد قضي عليها عامة؛ لأنها طريقة قديمة جدا.

ومن الواضح أن الممثل لا يستطيع حل هذه المشكلة بوسائله الخاصة. ويستطيع أن يشعر بحاجته إلى طريقة جديدة للتعبير تحل محل الحوار، ولكن يكون من المستقبح أن يجعل أسلوب تمثيله وفق تصور واقعي خالص وسيكون غريبا مثل بطة والت ديزني في فناء المزرعة.

وغالبا ما يفضل السينمائيون الهواة اقتباس موضوعاتهم من الحياة الواقعية فيضطرون إلى استعمال ديكورات طبيعية. ومن جهة أخرى يجتهد كتاب السيناريو لأفلام الهواة- بحكم العادة- في التزام حدود السينما الخالصة، بالرغم من أن مجهوداتهم لا تكلل دائما بالنجاح.

ويقدم لنا فيلم "قارب من الورق" مثالا على هذا: فالموضوع

والديكورات طبيعية، والفيلم خال من العناوين الفرعية، والمواقف والشخصيات بسيطة ومشروحة عن طريق الرؤية.

كما صدرت الأوامر للمثلين ليمثلوا كما لو كان الفيلم ناطقا. وكان عليهم أن ينطقوا ببضعة كلمات عندما كان الموقف يتضمن حوارا بين الشخصيات. وهذه الطريقة لا تكفي إلا في حالتين أو ثلاث فقط، وحيث يعجز السيناريو عن التعبير، ويخلو من الشروح البصرية الكافية.

في منظر من المناظر الأولى في الفيلم يصل الشاب إلى الشاطئ وفي صحبته خمسة من أصدقائه لتأجير قارب. وكان عدد الشبان ستة. فأفهمهم صاحب القارب بأن قاربه لا يتسع لأكثر من خمسة فقط. ولكي يوضح كلامه، أشار بأصابع يده الخمسة. وأجرى القرعة لمعرفة من الذي يضحي بنفسه.

وعند مشاهدة هذا الفيلم لأول مرة فهم عدد كبير من المتفرجين أن صاحب القارب يطلب خمسة شلنات لإيجار القارب، وأن الشبان يجرون القرعة لمعرفة من الذي سيدفع. وقد وضح الموقف بعد لحظات فيما بعد. وعندما شوهد أحدهم يجلس وحيدا على الشاطئ، ولا يبرر ذلك ضعف المنظر طالما إنه يتضمن ازدواجا في المعنى.

وقد كان في استطاعة الممثلين زيادة المشهد ايضاحا بفضل حركاتهم، وبعبارة أخرى، أن يعبروا عما يريدون بواسطة التمثيل الصامت، وبهذا يكونون قد ابتعدوا عن الأسلوب العام للفيلم الواقعي في مجموعة، مما يؤدي إلى الاشمئزاز.

والشيء الوحيد الذي يباح للمثل أن يفعله في مثل هذه الحالة، هو أن يركز فكره– خاصة في بداية المنظر الجديد– في كل جزء من الحدث، وفي كل حركة من حركاته بطريقة أوضح، ولكنه لا يفعل ذلك في الفيلم الناطق حيث يغطى الحوار ضعف التمثيل. وهذا هو السبب الذي يجعل التمثيل صعبا في الفيلم الصامت.

وفي المنظر السابق، فبدلا من إخراج النقود مباشرة– التي أوحت بفكرة الدفع– يقول الممثلون مثلا: "ليس لنا حظ! فيجب أن يتنازل واحد منا... من؟ آمل ألا أكون أنا". أو شيئا من هذا القبيل فإن هذا يقضي على الغموض.

وقد قلت من قبل: إنه يسمح للمثلين أن ينطقوا من وقت لآخر ببضع كلمات لا أهمية لها. ومن ناحية أخرى، فإن الجمهور يستطيع أحيانا أن يحل رموز هذه الكلمات من حركة الشفاه، فتقول لنفسك: لماذا لا أحاول جعل المناظر غير الواضحة أكثر وضوحا عن طريق الحوار الصامت؟.

وللرد على هذا السؤال نبادر بالقول: أن حركة الشفاه التي تدخل على المشهد بلا داع تخالف الواقعية، وتجذب انتباه الجمهور إلى خلو الفيلم من الحوار. وعلاوة على ذلك فإن هذا يفرض على الجمهور ضرورة فهم رموز اللغة الصامتة للشفاه حتى يتمكنوا من متابعة القصة، وكقاعدة عامة، فإنه يستحسن عدم الكلام في المنظر الكبير لأن الشفاه تكون مجسمة إلى حد كبير. إلا إنه في بعض الحالات الخاصة والظروف المعينة تكون مثل هذه الطريقة مقبولة ومطلوبة.

وفي أحد المشاهد النهائية في فيلم "قارب من الورق" الذي تجري حوادثه في بار مزدحم بالناس. ينبعث من داخله ضجيج كبير، ويستدير الزوج ويصيح بزوجته من فوق رؤوس الزبائن "أتريدين تناول شيء؟" وينطق هذه الكلمات بقوة كما ينطق بها أي شخص في مثل هذه الظروف ولا يقدر الجمهور على تخمين معنى الكلمات إلا بطريقة تتبع حركات الشفاه، وهذا ما يحدث في الحياة الحقيقية. وهذه الطريقة ليست تبريرا سيكولوجيا.

التمثيل الصامت (البانتوميم)

إن التمثيل الصامت، أو أي أسلوب من أساليب التعبير الأخرى، لا يجد له مجالا إلا في فيلم يعالج بهذا الأسلوب التعبيري.

فموضوعات المجال الخيالي، والرمزي، أو الأحلام التي ترتبط ببعضها بشدة يقبل عليها الهواة.

ومن أحسن الأفلام الإنجليزية الخاصة بالهواة فيلمان فقط (المعجزة) و(العرائس) والفيلمان من إنتاج "آس موفيز" وهما ينتميان إلى المدرسة اللاواقعية. وهما يبينان ما يمكن أن يفعله المرء عندما يكون التمثيل والقصة والديكور من أسلوب واحد.

وفي هذا مجال واسع ليرتاده هواة التمثيل. ومن الممكن أن يصل كتاب السيناريو والمخرجون المناسبون إلى خلق شكل جديد للتمثيل الصامت لا يمكن للسينما المهنية أن تجاريهم فيه. ومن الصعب تطبيق هذا النوع الفني الجديد الذي لم يتطور بعد بدرجة كافية. وبعد هذا كله، فإن القواعد ليست إلا تعميمات مدعمة بالخبرة العملية.

وربما ينتهي هذا النوع من التمثيل يوما ما حيث تزول بعض نماذج الحركات كما في خطوات الرقص. (ألسنا نقارن– عادة– راقصي الباليه وفق الطريقة التي ينفذون بها خطوة خاصة؟).

ومثل هذا التطور قليل الاحتمال، ولكنه ليس محالا على مر الزمن. والمشكلة هي في معرفة هل سيكون للفيلم الصامت مستقبل منفصل أو أن الهواة سيتركونه بعد قليل إلى الفيلم الناطق؟

وكل ما يمكننا قوله في هذا: إن الحركات والإشارات– التي هي وسائل التعبير في التمثيل الصامت– يجب أن تستوحى من مبدأ الاختصار في الحوار. ومهما كان اختيار الشكل المناسب، فإن الممثل الصامت الممتاز هو الذي لا يقوم بأي حركة زائدة أبدا، وتشير حركته إلى هدفه مباشرة ولا تعاد إطلاقا.

ولنذكر الآن من جديد كما ذكرنا من قبل– ونحن بصدد السينما الناطقة والصامتة، والتمثيل الواقعي أو الصامت– أن صدق الأداء أهم من كل شيء.

ولا تظن أن السينما الصامتة ستصبح هواية قديمة. فإذا كنت ممثلا ممتازا في السينما الصامتة فستكون ممتازا أيضا في السينما الناطقة، والعكس ليس دائما صحيحا، إذ أن الصوت غالبا– هذا المصدر المتمم للممثل– يشجعه على عدم الاكتراث بالتمثيل وعدم اتقانه.

تمثيل الشخصية

ولنفترض الآن أنك قد تمكنت من مهنتك بدرجة كافية، من الناحية الفنية البحتة، والناحية المادية للتمثيل في السينما الذي لا يكون بالنسبة إليك أكثر من عادة روتينية للبروفات. وهكذا نصل إلى تمثيل الشخصية التي هي المجال الخصب للمثل والتي لا يمكن القيام بها إلا بالاعتماد على المخرج.

ونحن لا نريد إطلاقا أن نوحي بوجود بعض العناصر في العمل السينمائي التي تظل خارجة عن اختصاصات المخرج. ولكن المخرج الذي يختار الممثل ويحترمه سوف يتوقع الحصول على شيء منه، وذلك بدون أن يكلف نفسه أي عناء وبدافع من الحماسة الجمالية عندما يري مكانا جميلا للتصوير الخارجي فإنه يعتمد على جمال المنظر الطبيعي لصالح فيلمه.

وقد اكتشفنا الآن أن براعة التمثيل تعتمد على الروح التي يعالج بها الممثل دوره، وعليه أن يفكر في إجابة أو موقف يجعل به دوافع حركاته تبدو وكأنها طبيعية. وهذا هو كل الاختلاف بين الشخصية التي ترتد إلى الوراء عند رؤيتها المسدس محشواً بالرصاص، وبين الممثل الذي يرتد إلى الوراء عندما يرى إنه سوف يخرج عن مجال التصوير لو تقدم خطوة أخرى.

ومن البديهي أن تقف المستلزمات المادية للتصوير عقبة أمام الممثل، ولكن عليه أن يستوعبها حتى لا يفكر فيها بعد ذلك. وبهذا فقط يمكن

للجمهور أن يعتقد على الأقل أثناء عرض الفيلم- أن الذي يعرض أمامه على الشاشة ليس سلسلة من الحركات المعدة من قبل، بل هي أشياء تحدث أمامه في الحقيقة للمرة الأولى والأخيرة في العالم.

ولكي تتفحص إحدى الشخصيات، يجب أن تنطلق من نفس هذا المبدأ وأن توضحه حتى نهايته المنطقية.

ولا تنس أن ما يقنع الجمهور هو الحقيقة وحدها، وكل ما تبقى يكون مسليا ومثيرا وجذابا ولكن لا يمكنه إقناع الجمهور.

وتتكون المواد التي يصنع بها الممثل شخصيته من السيناريو والمظهر الطبيعي والخيال.

قراءة السيناريو

لننظر ماذا يعطينا السيناريو أولا؟

ليس غريبا أن يصحب الشخصية عند ظهورها- لأول مرة- وصفا منفصلا على النحو التالي:

"يدخل جان توماس، وهو رجل أصلع، ضخم الكرش، أحمر الوجه. وهو ثرثار يبدو عليه التكبر والغباء والأنانية. وهو متعصب- فيما يبدو- ضد آراء الغير. ومحب للظهور".

ويحسن الممثل صنعا إذا تجاهل استهلالا من هذا النوع، ويمكن القول بالتالي: إن كاتب مثل هذا السيناريو لم يكتبه للسينما إطلاقا، كما أن هذا الأسلوب إن دل على شيء فإنما يدل على الاتجاه الأدبي.

والطريقة الصحيحة لوصف الشخصية في السيناريو هي الإشارة إليها بواسطة الحركة والحوار. والسيناريو الجيد هو الذي يحصر نفسه في هاتين الناحيتين.

وفي بعض الحالات قد يكون الوصف المختصر للشكل الطبيعي مساعداً للمخرج، اختيار الممثل المناسب. ولكن إذا زاد الأمر عن هذا فلن يكون إلا إسرافا في الكلمات تصعب الأمر على الممثل السينمائي الذي تكون لديه فكرة عن تكوين الشخصية بدلا من أن تساعده.

وفي الواقع، إذا رأي الممثل مقدما أن مظهره الطبيعي لا يصلح فإنه يمثل ولديه شعور بالنقص. وإذا كانت صفات الشخصية لا تتفق مع مألوف الأفعال والحركات فإن أي تفسير– مهما يكن– لن يغير من الأمر شيئا. وفضلا عن ذلك، فإن أحدا لا يستطيع أن يلزم الممثل بإظهار جميع صفات الشخصية التي يمثلها دفعة واحدة، ومثل هذه المحاولة لا تأتي إلا بنتيجة خاطئة.

وحتى في السيناريوهات الرديئة فإنها تظهر صفات الشخصية– إلى حد ما– بواسطة الحركة، وعلى الممثل أن يستخلص كل ما يمكن استخلاصه عن طريق الملاحظة المباشرة والاستدلال المنطقي.

وقد عهد إلى حديثا القيام بتمثيل شخصية يدعي صاحبها (لويجي روزيتي) ويدل هذا الاسم صراحة على جنسية صاحبه الأجنبية، وقد استطعت القيام بهذه المهمة من الناحية الجسمانية ولم يكن هناك صعوبة في الأمر وقد أدركت عند قراءتي للحوار أنه مكتوب بلغة صحيحة نحويا، مما

يقلل من الاحتمالات التي تشير إلى أن هذه الشخصية أجنبية. وفهمت أنه يجب على أن أمثل هذا الدور بالطريقة التي توحي بسرعة للمتفرج إلى جنسية هذه الشخصية الأجنبية دون إشارة مباشرة وحيث أن الاسم يشير إلى إنه إيطالي، فقد درست طباع مثل هذا الإيطالي الصاخب وطريقة تفكيره وسلوكه. وحاولت أن أضع نفسي مكان هذه الشخصية؛ ليكون تفكيري كتفكير إيطالي مثل روزيتي هذا.

وقلت لنفسي- مثلا- "إن رجلا مثله لا ينطق الكلمات بطريقة صحيحة" وسوف تظهر انفعالاته بسرعة على وجهه، كما أنه يبدو مندفعا وسهل الإثارة، وبالرغم من هذا، فهناك إيطاليون يتريثون في تفكيرهم، ولا تظهر على وجوههم انفعالاتهم بسهولة، ولكن لخلق شخصية يسهل التعرف على جنسيتها الإيطالية كان من الضروري إبراز الصفات الإيطالية المميزة.

وقد كانت هذه هي الصفات الطبيعية لهذا النوع. وعلى رأس هذه الصفات تأتي شخصية الرجل الفردية الخاصة به. وفي هذه الحالة، لجأت إلى السيناريو الذي ذكر عن الرجل إنه قليل الثقة في الناس، عادي الذكاء، لا يمكن الثقة فيه كثيرا، بالرغم من أنه ليس شريرا. وقرب نهاية الرواية تظهر نزعته إلى القسوة واستعداده للارتكاب جريمة في سبيل إنقاذ نفسه. ولما كانت القصة تتطلب إخفاء هذه الصفة حتى منظر معين، فقد كانت الطريقة الوحيدة للوصول إلى هذه النتيجة هي تجاهل هذه الصفة حتى المنظر المطلوب، وهذا ما يؤكد صحة نصيحتنا الخاصة بعدم إظهار جميع صفات الشخصية دفعة واحدة.

أهداف المؤلف

إن ما سبق ليس تحليلا عميقا للشخصية. وفي هذه الحالة الخاصة، فإن مثل هذا التحليل يكفي لأن الشخصية ذاتها ليست إلا صورة مرسومة في السيناريو بطريقة سطحية وذلك حتى تخدم هدف الكاتب.

وهنا يجب أن نلفت النظر إلى خطورة التعمق في شخصية لم يعطها المؤلف هذا العمق. ومن حق الممثل الاستنباط، وهو يستطيع استخلاص المعاني المختفية وأن يجمل الدور ولكن دون أن يضيف إلى الشخصية المكتوبة صفات من عنده، والنتيجة هي التعرض لصورة هزلية، حتى أن شخصية البطل في الدراما تبدو وكأنها في مشهد استعراضي بأحد الملاهي الليلية.

وعلى الممثل أن يستخدم خياله وأن يستشف آراء الكاتب من بين جمل السيناريو وأن يستطيع بعد ذلك أن يفكر ويعمل كما لو كانت هذه الأفكار أفكاره هو. والحق يقال: أن التمثيل لا يكون صادقا وبارعا إلا إذا شارك الممثل المؤلف في وجهة النظر.

والواجب الأول هو قراءة السيناريو بعناية– بما فيه المقاطع التي تبدو وكأنها لا تحتوي على توجيهات فنية– بحثا عن علامات للشخصية. وقد تفتح جملة تافهة لا قيمة لها مجالا واسعا للخيال.

وهذا– مثلا– جزء من سيناريو فيلم "قارب من الورق" والذي تظهر فيه الشابة لأول مرة:

٣٦– ميناء خاص. عزبة ريفية. نهار.

منظر متوسط لرجل يشرب كأسا من البيرة في قارب رأس على الرصيف. يضع الكأس، ويتأمل عمله، ثم يعود ويرى منزلا ريفيا.

٣٧- منزل ريفي. نهار خارجي.

منظر عام، رجل وامرأة وطفل ينزلون من السلم الرئيسي. ويحمل الرجل أدوات الصيد. ويلمح صديقه- خارج الكادر- فيهز له السنارة محييا اياه.

٣٨- نفس الديكور. يخفض الرجل السنارة. ويقبل زوجته قبلة سريعة ويربت على خد الطفل وهو يداعبه. ويخرج من الكادر بسرعة قريبا من الكاميرا، وتتقدم المرأة وتتبعه بنظراتها حتى تصبح في منظر كبير متوسط. وتبدو منها حركة تعبر عن رغبتها في ندائها له بالرجوع ثم تتراجع. وبعد لحظة تنظر إلى الكفل وتبتسم له ابتسامة خفيفة.

٣٩- نفس الديكور، الطفل متعلق بثوبها.

نتائج يمكن استخلاصها

وقبل أن تذهب الممثلة في القراءة أبعد من ذلك استطاعت أن تقوم بدور الزوجة وأن تستخلص من هذه القطعة نتائج تفيدها في فهم الشخصية المطلوب منها تمثيلها. فعزبة القرية والميناء. توحيان بجو الرفاهية، ووجود الطفل يدل على أن السيدة متزوجة منذ مدة، وأما تعلق الطفل بثوب أمه فيدل على أنه لم يتجاوز الثالثة أو الرابعة من عمره.

والقبلة السريعة للزوج وتعجله للرحيل توخي بأن العلاقات بين

الزوجين ليست من القوة كما كانت من قبل.

والحركة الغريزية للزوجة عندما أرادت أن تنادي زوجها توحي بأنها راجعت نفسها، وأنها تتعذب.

وقرارها بعدم عمل أي شيء يشير إلى حساسيتها الزائدة لاستقبالها استقبالا سيئا.

أما ابتسامتها الخفيفة التي وجهتها للطفل فتوحي بأن وجوده معها يشجعها ولكنه ليس كافيا لتعزيتها وبذلك يمكننا أن نعرف أن المرأة في حالة مادية جيدة ولكن يبدو أنها تعاني من الحرمان في حياتها العاطفية.

وأنها قد تعودت من زوجها ان يتركها، ولكنه لم يذهب عنها بعد.

وكل هذه الأشياء التي يتضمنها السيناريو، عبارة عن سواد في بياض، وهي لا تعطي صورة كاملة للزوجة الشابة، وإنما هي الحركات المباشرة التي تحدد مضمون الشخصية في هذا المنظر.

وبعد ذلك بقليل نراها في منظر آخر يدل على أنها تستطيع أن تبدي شعورها الطيب نحو من خدمها (ما دامت تدعو الشاب إلى منزلها) واستخفافها (لأنها تتجاوب معه في مغازلته اياها) ومع ذلك فإن المناظر الأخيرة تظهرها بصحبة زوجها، بينما يلحق الشاب على الدراجة بأصدقائه، مما يدل على عدم العودة إليها أبدا.

وهذه المناظر الأخيرة هامة، إذ أنها بمثابة مفتاح السمات الحقيقية للشخصية. وتلك هي القمة التي ينحدر منها- على وجه التحديد-

الخطر العام للتمثيل الذي يحدد ذروة الفيلم، وحدثه بأكمله.

فلو كانت الزوجة الشابة قد ابتدأت تمثيلها كما لو كانت بائسة تماما، لكانت النهاية تراجيدية أيضا.

ومن ناحية أخرى فإذا كانت تبدو غير راضية بطريقة مبهمة في البداية، فإن جو الفيلم في النهاية سيكون قليل التأثير.

وكان على الممثلة التي قامت بهذا الدور أن تتخيل هذه الأشياء العميقة لأن الطريقة التي تفهم بها الشخصية تعتمد على شعورها بالقصة ككل، ومن ثم تأثير هذا الشعور على الجمهور.

وعلى الممثل في نفس الوقت أن يتجنب شحن كل منظر على حدة بمعنى معين. وذلك لأنه يجب أن تظل الفكرة من وراء الحركة بسيطة وواضحة.

الممثل كراو للقصة

تذكر أن الممثل يعتبر راوياً للقصة، بمعنى أنه يحاول إظهار الشخصية أثناء تمثيلة أمام الجمهور المتعطش وهذا يلزمه باستخدام الأغراض الصناعية حتى يجذب انتباهه إلى المواضع الهامة ويشوقه حتى يصل إلى قمة الموضوع.

وقد يحدث أحيانا بعد التماثل التام مع الصورة التي رسمها المؤلف للشخصية أن يلمح الممثل أن تقطيع السيناريو لم يسمح له بالتعبير– في رأيه هو– عما يجب التعبير عنه.

وربما يقترح في هذه الحالة على المخرج أن يزيد حدثا إضافيا (بشرط، ألا تكون مقدمة الغرض منها تطويل دوره).

ويذكرني هذا بمنظر من فيلم "قارب من الورق" أمكن تحسينه بهذه الطريقة وهو خاص بمشهد الشاب عندما يصل لأول مرة إلى عزبة القرية فتدعوه الزوجة الشابة لتغيير ملابسه. ويقدم السيناريو بإيجاز هذا المنظر كما يلي:

اختفاء تدريجي.

٦٩- الميناء. نهار. يرسو القارب وينزل منه شاب وسيدة وطفل. يربط الشاب القارب بينما تصعد السيدة مع الطفل درجات السلم في اتجاه الكاميرا. ويتبعهم الشاب.

٧٠- منزل ريفي. نهار. منظر عام للرجل، وللمرأة والطفل وهم يبتعدون عن الكاميرا في طريقهم إلى المنزل.

اختفاء تدريجي.

وسوف تقول: إنه لا شيء هنا يمكن أن يثير اهتمام الممثل. وقد ركز الشاب اهتمامه في تتبع السيناريو بإخلاص، إلا أن الفنان الخبير سوف لا يعجز- في رأيي- عن اكتشاف سر الموقف.

فقد دلت المناظر السابقة على أن الشاب يسكن في أحد الأحياء الشعبية الفقيرة في مدينة صناعية، فإذا به ينتقل فجأة- بفعل الصدفة- إلى عالم جديد مليء بالبهجة والجمال. فتوضح الطريقة التي سيتصرف بها في هذا الموقف شخصيته. فهو يستطيع أن يشير إلى رغبته في رؤية كل هذا

الثراء. ولكنه– تبعا للسيناريو– شاب بسيط وجاد، فمن المحتمل في هذه الحالة أن يكون تأثره على هذه الصورة، "ما أضخم هذا المكان! يا لها من مغامرة!".

ولكي نوضح تلك الفكرة نقول: أن الممثل الخبير سوف يرى في نفس الوقت أن المشهد رقم (٧٠) لا يعبر عن الفكرة بدقة. وقد يقترح إضافة منظر دخيل، أو الأسهل فترة من الصمت بعد نهاية المشهد (٦٩) في اللحظة التي يجب على الممثل أن يتبع فيها السيدة والطفل على درجات والميناء.

والحق يقال: أن المخرج عليه أن يستعين بالممثل في مثل هذه الظروف. إلا أن مساعدة المخرج عادة (أن لم يشغل نفسه تماما بالناحية التمثيلية خاصة– تجعله يسدى بعض النصائح السطحية. وقد كانت هذه هي حالتي بالضبط.

فقد طلبت من الشاب أن يتوقف لحظة في المشهد (٧٠) قبل أن يدخل إلى المنزل متابعا السيدة مضيفته، وأن يرفع رأسه ليشاهد واجهته. وأنا الآن أرى أن هذا لم يكن كافيا، لأن هذه الحركة لم تعبر عن أي تأثير خاص.

ولا تنس أن المخرج يشغل نفسه– قبل كل شيء– بمسائل التنظيم العام، ومن الصعب عليه أن يضع نفسه مكان الممثل لكي يعبر عن وجهة نظرة الخاصة.

أما الممثل، فإنه يستطيع أن يركز تفكيره في دوره، إذ أن مهمته

الأساسية هي تدريب مخيلته على استيعاب حقيقة الشخصية التي يمثلها. وينطبق هذا حتى على الشخصية ذات الطابع التقليدي.

نماذج الشخصيات

من المعروف أن جميع الأفلام تحتوي تقريبا على بعض النماذج التقليدية مثل "المتردوتيل" والقسيس، والدكتور، كما أن هناك ممثلون قد تخصصوا في هذه الأدوار التي يمثلونها دائما بدون أدنى تغيير في الأداء.

وعندما يمثل أحد الممثلين دورا كان قد مثله من قبل عدة مرات، فإن مثل هذا التمثيل التقليدي لن يتطلب إعدادا فنيا ولا يوجد فيه ثمة مجال لخلق العامل التخيلي. وعلى هذا، فإن نفس الممثل عليه أن يستدعى– في خياله– ما قام به في الماضي عند تمثيله للدور في المرة الأولى، حتى إذا كان هذا مناسبا لطبيعته الجسمانية وصوته وحالته بوجه عام.

وذلك هو المجهود الأصلي الذي يعطى السمات الصحيحة للشخصية التقليدية التي تسمح بخلق ما يدل على وجودها الزماني والمكاني خارج حدود القصة الخاصة التي تجري حوادثها على الشاشة.

وأحيانا يخطئ الهواة عندما يظنون أن في قدرتهم عمل صورة للشخصية التقليدية بدون الالتجاء إلى التخيل. فتقمص الشخصية بدون التخيل ليس إلا عملا مملا عديم الفائدة، ولكن في اللحظة التي تقتنع فيها بشخصيتك، يكون من السهل عليك التصرف في نفس الظروف، وليكن معلوما أن هذا لا يتضمن أبدا أن الشخصية انها يجب أن تكون بطريقة واقعية. ومع كل هذا يمكن الاعتقاد بها بطريقة رمزية.

وقد أخبرتني "كولين جراي"- وهي فنانة شابة مرحة تخرجت حديثا من المدرسة الدرامية- كيف أنها كتبت تحليلا (يقع في ٥٠٠ كلمة) لأول دور لها. وكانت تظهر فيه كصديقة لـ"جون واين" في فيلم "النهر الأحمر" حيث كان المنظر يستغرق دقيقتين فقط، وقد اشتمل تحليلها على الشخصية في حياتها المنزلية ونوع التربية التي تكهنت بها ونوع المدارس التي ذهبت إليها والأطعمة التي تفضلها. ومن الواضح أن في هذا العمل شيئا من المبالغة، ولكن الفكرة ذاتها سليمة.

التجربة الشخصية

ونحن نلح كثيرا على دور الخيال كمنبع لكل هذه الأشياء. وعلى هذا فإنه من الواضح أن الخيال لا يمكن أن يمارس في الفراغ، وأنه يجب أن يغذي بواسطة التجربة في الحياة الواقعية.

ومما لا شك فيه أن التجربة شيء مفيد، ولكنها قد تخفي مفاجآت غريبة.

أن التعرف مع كثير من الناس، والاختلاط بأوساط مختلفة يتيح للممثل أن يكون لنفسه مجموعة واسعة من المعارف، ولكن الواحد منها لا ينتج آليا عن الآخر. وإنه من الخطأ الاعتقاد في ان الملاحظة والتقليد للشخصية الحقيقية لنفس النموذج يكفيان لخلق شخصية مقنعة. فليس من الضروري للقيام بدور عامل منجم أن تؤدي هذا العمل لمدة ستة شهور، كما توحي إليك بذلك بعض الدعايات.

كما أن الشخصية الحقيقة-قبل كل شيء-ليست هي بالضبط

الشخصية التي في السيناريو. فإن لها سماتها الفردية وتطورها تحت ظروف خاصة، وهذا ما يدفعك أحيانا إلى الوقوع في الخطأ. فإن لم تكن مستعدا لفهم الشخصية التي في السيناريو فلن تستطيع اختيار الجزء المفيد أو ترفض ما ليس في الشخصية الواقعية. وعلى هذا فإن طريقة تكوين الشخصية بواسطة الملاحظة المباشرة تستحق أن توضع بين (الطرق القصيرة) التي ليست إلا طرقا ملتوية آخر الأمر.

وعلى كل حال، فإن الاندماج في وسط العسكريين مثلا من أجل معرفة انفعالاتهم بالنسبة لحالات معينة، تساعد الممثل في إعطاء صورة صحيحة عن الجندي.

والمهم في هذا هو المعرفة الوثيقة بالوسط الذي تتطور فيه الشخصية في الحياة الواقعية والدوافع الآلية لانفعالاتهم. فالذي يعنينا هنا هو الطريقة التي تنتقل بها الخبرة إلى مخيلتك وليس الخبرة في حد ذاتها.

وقد كنت أعمل سابا بائعا في إحدى الصيدليات، وبفضل الملاحظات المختزنة في عقلي- سواء من انفعالاتي في هذه الفترة، أو من انفعالاتي بهؤلاء الذين كنت أعمل معهم- أمكنني أن أقوم بدور بائع في محل موبيليات مثلا، وقد كان في استطاعتي أن أكون شخصيتي بطريقة مقنعة دون أن أكون بائعا بشر أن يكون هذا الدور ثمرة دراسة عميقة وليس مجرد مجموعة من الحيل السطحية الناتجة عن الملاحظة العادية.

والخلاصة هي: أن معرفة الناس ككل- المكتسبة من الاحتكاك اليومي بأقرانك- هي التي تساعدك يوميا في تعميق شخصيتك، ولكن محاولة

ملاحظة شخص معين، ومحاولة استعادة انفعالاته لا تساوي شيئا بدون اتفاقها مع الأفكار التي أثارت هذه الانفعالات. وفي أحسن الحالات، فسوف تحصل على صورة كاريكاتيرية، لا على صورة صحيحة.

مقدار حركة التمثيل

ليس من المفيد- كما يبدو لنا- أن نأخذ في مناقشة تمثيل الشخصية بعد تخطي مرحلة تصور الشخصية.

والواقع أننا نريد أن نضع أساسا للمثل الذي قد يصل إلى تصور الفكرة الصحيحة لشخصية مرة وقد يتحكم مرة في تفاصيل المواد التكنيكية (التي تحدثنا عنها في الفصول السابقة) حتى لا يقع في الخطأ. وأن إسداء النصائح الخاصة بطريقة التعبير عن الأفكار والعواطف تسبب اضطرابا وحيرة للمثل، لأن الشذوذ يتساوى مع القاعدة في هذا المجال.

أليس من السخف القول- على سبيل المثال-: إنه من الملائم التعبير عن الغضب بالضغط على الأسنان أو اتساع حدقتي العين للتعبير عن الدهشة؟ فهذه الأشياء تتغير وفقا لتصور الممثل ولا توجد حدود لهذه التغييرات الممكنة.

وأكثر من هذا كله، هل يمكننا إضافة بعض الملاحظات العامة لتقدير مقدار حركة الأداء، أو بالأحرى، لمدى اتساع التمثيل؛ حيث إنا لسنة في المرحلة التي تجعلنا نتحكم في الحركات حسب الاحتياجات المادية للتصوير؟ الواقع إنه ليس هناك سبب مطلق يحدد لماذا تقدم الشخصية في السينما بصورة أكبر أو أقل مما هي في الواقع أو كما هي تماما. وتلك في

الواقع مسألة متروكة للون الشائع. واللون الشائع الآن هو التمثيل الدرامي الذي هو أقدم بكثير من السينما.

ففي عصر شكسبير كانت المسرحيات تكتب لتمثل في الهواء الطلق ومن أجل جمهور صاخب. وكان خلق الجو متروكا للممثلين إ أن الاكسسوار كان قليلا. ولذا كان تمثيلهم أضخم مما كانت عليه هذه الشخصيات في الواقع. وينطبق هذا أيضا على التراجيديا الإغريقية التي كانت تمثل في المدرجات الواسعة المفتوحة، وحيث كان الممثلون يلبسون الأقنعة ويستخدمون النفير للإسماع أصواتهم.

وعلى مر الزمن، أصبح المتفرج أكثر ارتباطا في صالات أقل اتساعا، وبمسرحيات أكثر واقعية، تعتمد على المواقف والشخصيات، وليس شخصيات الأمراء والأبطال الكبار كما في المسرح الكلاسيكي.

وقد أصبحت المسرحيات الآن تستقى موضوعاتها من الحياة اليومية للناس البسطاء لا من حياة الملوك والآلهة، كما كان الحال سابقا، وفي أيامنا هذه أصبح التمثيل أقرب إلى الواقع، واعتبر كل ما زاد عنه تمثيلا رديئا، فكل ما يزيد على الواقع هو تمثيل درئ.

ومن الخطأ أيضا- عند القيام بجور الملك لير أو مكبث أو عطيل أو السيد- التزام التمثيل الواقعي بأسلوب قبطان البحارة في فيلم (الليلة تبدأ في الفجر).

ومن المعروف أن الشخصيات تكتب في اغلب السيناريوهات حسب تصورنا للحياة اليومية، والكلمة التقليدية للمخرج هي "كن طبيعيا".

ولكن في أيامنا هذه نجد شذوذا على هذه القاعدة في السينما.

فليس ثمة مستوى معين للتمثيل السينمائي. فإن الرسوم الحائطية الكبيرة لا تقل أو تزيد في تصويرها للحقيقة عن المصغرات. ومع ذلك فإن اللطشات الكبيرة للفرشاة تجرح الشعور في المصغر كما أن التكتيك الدقيق في الرسوم الحائطية يكون في غير موضعه. وتوجد أشكال كثيرة متوسطة بين الرسوم الحائطية والرسوم المصغرة أكثر شيوعا.

وفي فيلم (مقابلة عابرة) مثل كل من "تريفور هيوارد" و"سيليا جونسون" في همس. وكان هذا هو المطلوب بالضبط. فالفنانات يعبران عن العواطف العنيفة، ولكن هذه العواطف يعيشها أناس متوسطون: فكان يجب إذن التخفيف من تظاهرهما.

وبالعكس فإن تمثيل أورسون ويلز في "الرجل الثالث" كان أكثر من الطبيعي. وطالما إنه– في نظر الجمهور– قام بتمثيل دور شخصية قوية ولها قوة جذابة ساحرة. فقد كان لهذا التمثيل ما يبرره.

تجهيز العمل

لكي نجد مقياسا مضبوطا، فلا يكفى للمثل أن يكون لديه قوة الإدراك الداخلي، بل يجب أيضا أن يكون لديه الوقت الذي يقوم فيه بعمل التجارب. فهو يفتقر إلى الوقت في البروفة العادية على البلاتوه حيث تحتل الناحية المادية المكان الأول.

ويعتقد رجل الشارع– خطأ– أن الفيلم يصور بدون عجلة ولكن

الحقيقة غير ذلك. فإنه لا توجد في الواقع عملية أخرى يكون فيها للسرعة مثل هذه الأهمية. فعندما يقف الفنيون وتضاء. الأنوار وعندما تزداد النفقات فتلتهم الميزانية، يندر الممثلون الذين يتحررون من الشعور بالعجلة عندئذ.

وفي جماعة الهواة، فإن الشروط ليست أكثر ملاءمة، فبالرغم من عدم دفع أجور، ومن تصوير الفيلم في عزبة خاصة وضعت تحت تصرف السينمائيين بلا مقابل فإنه يجب عمل حساب لصوت المصور وهو يصرخ معلنا بأنه لم تبق دقيقتين، ثم تغرب الشمس، ويتساءل هل يمكنه أخذ هذه اللقطة، أو أن عليه أن يعود إلى هذا المكان في يوم السبت القادم من أجل ممثل غبي لم يستطيع القيام بمهمته.

ويمثل كل هذا عقبة جدية في طريق عمل الفيلم. وقد سبق لي أن سمعت أكثر من مرة ممثلين مسرحيين يتوسلون من أجل إعادة التصوير، لأنهم كانوا يعتبرون أن ما سبق تصويره كان بمثابة (بروفة). ومن ناحية أخرى، فقد سمعت أيضا من ممثلين سينمائيين محنكين أن كل لقطة جديدة هي أسوأ من سابقتها وأن اللقطة الأولى هي الأفضل دائما.

ويقودنا هذا إلى إدراك الفرق بين منهج العمل في السينما وفي المسرح. فالممثل المسرحي قد تعود على دراسة دوره مباشرة أثناء البروفات لأن أمامه اتساع المسرح والممثلين الآخرين الذين يجيبون عليه. فقبل قيامه بدوره أمام الجمهور تكون لديه القدرة على إعادة المشاهد كاملة بل والمسرحية بأكملها. فهو يستطيع أن يخلق شخصية أثناء التمثيل، وهو

يقوم باستمرار بإجراء التصحيحات والتعديلات الضرورية بين مشهد وآخر.

وأما الممثل السينمائي الذي لا يمثل إلا قطعا صغيرة في المرة الواحدة، فإن عليه أن يجتهد أكثر من مجرد دراسة دوره. وعليه قبل أن يقف أمام الكاميرا–وغالبا ما يعرف في المساء بأن المنظر سوف يصور صباح اليوم التالي– أن يعد دوره بتفاصيله الدقيقة– تنهدات، ابتسامات، وضع الرأس– حتى يتكيف بعد ذلك عند البروفة مع المستلزمات الفنية.

كما أنه يجب إعداد المشهد لا كجزء منفصل عن الحادثة ولكن كجزء مكمل للتشخيص وبهذه الطريقة سوف يستطيع الممثل أن يعرف– في الوقت نفسه– عندما يطلب المخرج منه فجأة أن يقوم بعمل شيء لا يتفق مع فكرته عن الشخصية، وهذا أفضل من الوقوع فريسة للشك في اللحظة الأخيرة، أو الأسف بعد فوات الأوان. وفي المشاهد الطويلة التي تحتوي على شخصيات عديدة، ينظم المخرج أحيانا البروفات الخاصة للممثلين بعيدا عن الكاميرا، ومن عيوب هذه الطريقة إنتاج أثر مسرحي لأن اشتراك الفنين يقلل من التسجيل الآلي للمشهد الذي تم استعداد الممثلين له. وعلى أية حال فإنه من الصعب ربط هذه المشاهد ببقية الأجزاء الي تم تصويرها وخاصة في الأدوار التي تتضمن حركة (كعبور شارع، أو ركوب حصان، أو السباحة في نهر) والتي تعتبر خروجا على القاعدة.

ولما كان الممثل السينمائي لا يمثل دوره عادة بطريقة منتظمة من

البداية إلى النهاية، فإن الأمر أصعب عليه من الممثل المسرحي الذي يقوم بدوره بطريقة منتظمة وكاملة.

وعلى الممثل السينمائي أن يكون أكثر دقة، لأنه لا يستطيع إجراء تعديلات بعد التقاط المنظر. فهل يفيد الممثل عند تمثيله للمشهد رقم ١٠٠ أن يفكر في المشهد رقم ٩٩ الي قد تم تصويره منذ عدة أسابيع ماضية ويقول: إنه كان يجدر به أن يكون أقل انفعالا مما كان عليه؟ بالطبع لن يكون لهذه أهمية؛ لأن المشهد سيظل كما هو على شريط السيلولويد كتأنيب أبدى له.

فإذا كان الممثل لا يشعر بهذا التأنيب عندما يرى تمثيله على الشاشة، فإن هذا يدل على بلوغه الكمال- هذا احتمال ضعيف- أو على عدم فهمه لأسرار مهنته.

ولا تصدق الممثل الذي يحدثك عن سهولة العمل في السينما، فهذه المهنة لا تكون سهلة إلا إذا كان الأداء رديئا.

تكوين الدور

لقد تناولنا في الفصل السابق الجانب الفكري في التمثيل، وفي هذا الفصل سوف تتعرض للوسائل الخارجية والتي يمكن تسميتها "بحيل المهنة".ولنحاول أولا أن نحدد أهميتها النسبية. إذ إنه من الممكن أن يمثل الدور بطريقة واضحة بدون الالتجاء إلى أي حيلة ويحتفظ بدقته في التعبير رغم ذلك.

وكلما كان التصور الأولى للشخصية صحيحا فإن الوسائل الخارجية يمكنها أن تقوم بمساعدة كبيرة. فإذا اشتملت كعكة الميلاد على المواد اللازمة وإذا طهيت تبعا للأصول الصحيحة لفن الطهي فإنها ستكون جيدة. وهذا لا يمنع أن تزين بالكريم والشموع.

وكذلك تكون الوسائل الخارجية بمثابة علامات تهدي الجمهور إلى السمات الرئيسية أو– إذا شئت– أسمها تحدد الاتجاه، أو نوعا من الزي الموحد إذا أردت أن تزيد الاستعارة وضوحا.

وفي أوائل أيام السينما، كان من السهل التعرف على الشخصيات من الملابس والماكياج، فمثلا الشرير يرتدي دائما الملابس السوداء ويضع شاربا. وكانت تعرف الشخصيات قبل ذلك على المسرح بالأسماء التي تعبر عن الشخصية، الآنسة طاهرة الكابتن باسل.... إلخ.

الدوافع الخاصة بحيل المهنة

في عصرنا هذا يكره الجمهور الإيحاءات الصارخة للأشياء، ويفضل أن يخمنها بنفسه، إلا إنه في الأفلام التي لا تستقي موضوعاتها من المعقول، يكون من المعروف عادة– منذ البداية– من هو الذي يقوم بالدور. فالأشرار أشرار من قمة رأسهم حتى أخمص أقدامهم، والأخيار هم نماذج للفضيلة دائما. أما راعي البقر الأصيل فيرتدي دائما قبعة بيضاء.

وفي الحالة التي نعرف فيها كل ما سوف نعرفه عن الشخصية بمجرد ظهورها على الشاشة، فإن هذا دليل على أن معلوماتك عن الشخصية جاءتك عن طريق العلامات الخارجية، لا عن التمثيل. وليس العيب دائما عيب الممثل، فعندما لا يقدم له السيناريو المواد الأساسية التي يخلق بها شخصيته بالطريقة الصحيحة، فإن هذا يضطره إلى الاستعانة بالمظاهر الخارجية.

ولكن عندما ينص السيناريو على الإشارات الضرورية بتكوين الشخصية، ثم يستوعبها الممثل ويؤديها، فلن يزعج نفسه بعد ذلك بالوسائل الخارجية التي ستأتي من تلقاء نفسها في خدمة التصوير العام للدور. والخطر كل الخطر أن تجعلها أساس التمثيل.

وعندما لا يشير لك السيناريو بأي شيء بالنسبة للدور المطلوب، فيستحسن ألا يبحث الممثل عن "حيل المهنة" وإنما يعتمد على ملامحه الطبيعية العادية، وإذا أعطيت شخصية سطحية دورا يحتاج إلى عنف، فستجذب هذه الشخصية الانتباه إلى سماتها السطحية فقط، وستكون كمن يحاول تغطية هيكل عظمى بالملابس ليمنحه مظهر الكائن الحي.

وقد حدث لي مرة وأنا أقوم بدور محتال بارع يقضي النصف الأول من الفيلم دون أن ينطق بكلمة واحدة. وكان عليه أن يكون حاضرا وشكله رهيبا فقط. وشعرت بأن لدي قليلا من المادة لأضفى على هذه الشخصية الحيوية اللازمة، وقررت أن أبين هذا المعنى بوسيلة ما. فتبين لي إنه من الأفضل أن أمسك بسيجارة بصفة دائما، وأن أديرها بحركة بين أصابعي.

وبعد رؤيتي لنسخة الفيلم قبل عرضها، تحققت من أن هذه الوسيلة التي بدت لي غاية في البراعة، لم تضف شيئا لحقيقة هذه الشخصية، وأن تكرار هذه الحركة لم يعط الأثر المطلوب. ومنذ هذه الحادثة التزمت قاعدة وهي ألا أجرى أبدا سعيا وراء الحيل السهلة، التي غرضها التأثير، وليس مبعثها التصور العام للشخصية.

وفي كل مرة تفكر فيها من تلقاء نفسك في حيلة خارجية لا تمت إلى الحادثة بصلة، عليك أن تعرف أن ثمة شيئا ينقصك، وعليك أن تدرس حيلك بعناية، فإذا كنت غير مقتنع بقيمتها، فأحذفها ولا تخف.

متى تستعمل حيل المهنة؟

قد تبدو نفس الحيلة حسنة أو سيئة ليس فقط تبعا لنوع الشخصية، بل أيضا تبعا لنوع الفيلم.

وفي أحد الأفلام الإنجليزية للهواة– كان فيلما إخباريا– يصور مراحل إخراج جريدة محلية، ويقدم لنا في البداية المحرر عندما يصل إلى مكتبة في الجريدة ليكتب مقالة، فماذا يفعل عندما يجلس على مكتبه؟ بالطبع سوف يحل رباط عنقه وياقة قميصه.

وتلك طريقة شائعة. ونراها دائما في جميع الأفلام التي تدور حول الصحافة والصحفيين. وأنا أقتنع أن الجمهور سيكون مسرورا عندما يرى على الشاشة صحفيا يستطيع الكتابة بدون أن يفك رباط عنقه.

ومع هذا ففي الفيلم الذي يحتفظ فيه الصحفي برباط عنقه مربوطا، لن يستطيع الممثل الذي يقوم بدور المحرر الصحفي خلق سمات الشخصية الفردية، وعليه أن يعرف الجمهور أي نوع من الصحفيين هو. وأن أسهل وأسرع وسيلة يفعلها هي الالتجاء إلى مجموعة الأفكار الشائعة.

ويبدو كل تحليل يزيد على ذلك خارجا عن الموضوع في الأفلام التي يكون الغرض منها هو العرض بطريقة إليه وليس خلق الشخصية.

وعلى العكس، فإن استعمال نفس الطريقة- الحيل بدون شخصيات- في فيلم آخر من إخراج الهواة كان موضعا للجدل. فقد كان فيلما هزليا، ولكن بمجرد أن تكون له عقدة وشخصيات فلا يكفي الالتجاء إلى الطرق المألوفة.

وفي هذا الفيلم، قنع الممثل- الذي يقوم بدور راعي الغنم- بالنظر إليه من فوق نظارته، وليست هذه وسيلة بسيطة للتعرف، ولمنها دليل الإغراء، ويبدو الممثل وكأنه يكرر باستمرار "ألست ترى جيدا أني راع؟ لا تبحث عما هو أبعد من ذلك، وهذا كل ما تحتاج معرفته عنه. ومن ثم، فهذا ما سأعيده عليك طوال الفيلم".

قارن بين هذه وبين الصورة- المليئة بالمعاني- التي كونها "السترسيم" لناظر المدرسة في فيلم "أسعد أيام حياتك" والذي عرف كيف يجعل هذه

الشخصية الكاريكاتيرية حية وحقيقية لأنه ابتدأ في التفكير فيها كما لو كانت شخصية واقعية، ولهذا كانت كل حركة منها تصدر عن فكرة تناسبها. فعندما كان الناظر يفرك يديه فرحا عند سماعه لآلام الآخرين، كنا نشعر وكأن الأفكار المفرحة تعبر عقله، وعندما كان يتوقف أثناء إلقاء محاضرته– لمقاطعة الطلبة له– كات يرفع عينيه إلى السقف، فكنا نخمن إنه يقول "لا أحتمل أكثر من هذا".

لا تكشف عن حيل تمثيلك

بعد أن تدرس بعناية حيلة ما وتقرر أنها تلائمك، استخدمها ولكن بدون أن تستحوذ عليك. ولا تنس أن السينما لها القدرة على أن تكشف للجمهور أفكارك الداخلية. فإذا كنت معجبا بمهارتك الشخصية، فإن الجمهور لا يلبث أن يكتشف ذلك ولا يوليك ثقته.

وإذا كانت الحيلة ليست وثيقة الارتباط بالحدث المكتوب في السيناريو، فحاول أن تدمجها فيه.

وأتذكر مشهدا من فيلم كنت أمثل فيه وكان المنظر يفتح على وأنا بجانب المنضدة أعجن العجين، وكنت أريد أن أبين أنني أعمل في هذه المهنة منذ مدة، لدرجة أنني انحنيت وتقوس ظهري من العمل. وكان أول ما خطر لي هو النهوض والسير قليلا ثم العودة إلى العمل حتى يبدو هذا الانحناء.

وبعد قليل من البروفات شعرت بأن هذه الحيلة المنفصلة عن الحدث لا تصلح، مع أنها تعبر عما أريد. وذلك لأنها لا تستطيع مواجهة الشاشة وحدها. وكان الحل هو أن أغير وضعها، وانتظرت المشهد الذي أنهض فيه لأتحدث مع

ممثل آخر حسب سياق الحدث في الرواية، وأدخلت في هذا المنظر أثناء قيامي الحركة التي تبين حالتي. وهكذا جاءت الحيلة متصلة بالحدث الوارد تبعا للسيناريو وعبرت عما كنت أريده دون أن أبطئ الحدث بلا فائدة.

التشابه

لقد رأينا أن ملاحظة الحياة الواقعية يمكنها أن تساعدنا في خلق الشخصية ولكن ملاحظة الوسائل الخارجية تكون عظيمة النفع، لأنه يمكن الحصول عليها من أي مكان ويستحسن أن تكون من الحياة وليس من تقليد الحيل التي سبق رؤيتها في الأفلام والمسرحيات.

كما أنه يجب أن تكون لكاتب الحوار أذن تلتقط الحديث العرضي بالصدفة، وأن يعرف كيف يسترجعه أثناء كتابته، فكذلك يجب أن تكون للممثل عين يرى بها دقائق الثياب، والعادات والسلوك العادي للناس.

ولعلك قد استمتعت بمشاهدة هذه الممثلة القديرة "توراهيرد" في فيلم "نساء ضعيفات" حيث قامت بدور امرأة عاملة، وكان تمثيلها بلا حيل أو حركات تعبيرية من الوجه وإنما كان مليئا بسمات شخصية معينة حتى أن المتفرجين لم يتملكوا أنفسهم من العجب وصاحوا: "ما هذا! أنها تشبه بالضبط مدام...".

وقد روت لي "توراهيرد" ذات مرة ما فعلته عند قيامها بهذا الدور وكيف أنها تتبعت امرأة عجوز تدير أحد المقاهي وجلست بجوارها على مائدة واحدة وحادثتها حديث الأصدقاء.

وقد لاحظت كيف تجلس هذه المرأة وهي تحتاط حتى لا يتهدل ثوبها كما أنها تربط بالدبوس مريلتها بطرف الجاكتة حتى تظل دائما تحت يدها، وكيف أنها تخفى فمها وهي تتكلم بحركة بارعة حتى لا تكشف عن أسنانها الصفراء.

ومثل هذه الدراسة في البيئة الطبيعية يفيدك، ولكن بشرط- وهذا واضح- أن تعرف تختار بين الصفات التي تلاحظها والتي تتلاءم مع الشخصية، لا أن تنقلها جملة بدون أي تمييز.

الماكياج العادي

في الاستديوهات الخاصة بالمحترفين لا يكون الماكياج من شأن الممثل، بل من شأن الماكيير والمخرج.

ومن ناحية أخرى فإن الماكياج السينمائي ليس مسألة تتعلق بالتمثيل، ولكنها- بصفة عامة- تخص المصور ومدير التصوير أكثر من غيرهما.

إلا أننا سوف نعرض هنا للمبادئ الأساسية للماكياج من أجل الممثلين الهواة الذين سوف يقومون بعمل الماكياج لأنفسهم.

أول خطوة، استبعاد كل ما يشبه ماكياج المسرح؛ إذ لا فائدة منه ، وذلك لأن الغرض الرئيسي للماكياج المسرحي هو إبراز ملامح الممثل حتى يمكن للجمهور الذي يجلس بعيدا عن خشبة المسرح أن يلاحظها. ولذا يحدد الفم والحاجبان بشدة حتى إذا حركهما الممثل للتعبير عن عاطفة ما، يكون منن السهل على المتفرج البعيد أن يري حركته هذه.

وفي السينما- ذات اللقطات الكبيرة- يصبح مثل هذا النوع من

الماكياج لا جدوى منه، بل يكون مثيرا للسخرية وأي مغالاة في رسم الملامح بأكثر مما هي عليه في الواقع ستظهر على الشاشة بنفس الصورة المغالي فيها أيضا.

كما أن الهدف الأساسي من الماكياج المسرحي هو اختصار المسافة التي تفصل بين الممثل والمتفرج وهذا لا يوجد في السينما، كما أنه من الممكن أحيانا الاستغناء عن الماكياج وإذا كان الشخص يستخدم الماكياج ليبرز الصفات الطبيعية للمثل، فيجب أن يعمل بطريقة واضحة.

أما الممثلة التي يجب أن تبدو جميلة على الشاشة فإنها لا تبتعد إلا قليلا عن الماكياج العادي في حياتها اليومية (وهذا الماكياج يكون عادة دقيقا جدا ومعقدا لدي بعض الممثلات).

ولكي تكسب البشرة نعومة، فيمكنك استخدام اللون الأساسي (الفوند) ويمكنك الحصول عليه من الممثلات. العينان يجب أن تظللا بخفة.

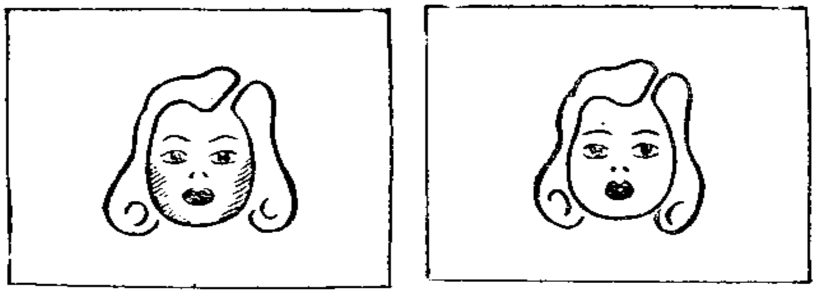
أما الفم فإذا وضع عليه أحمر الشفاه- بواسطة أصبع الأحمر العادي- فإنه لا يبدو جميلا في المناظر الكبيرة. ويمكننا الحصول على ظل دقيق إذا استعملنا فرشاة كتلك التي تستخدم في الرسم بالألوان المائية. وإذا كان السيناريو ينص على قبلة فيجب التأكد من أن الأحمر لا ينتقل إلى شفاه الممثل الآخر.

كما أن الإضاءة الشديدة المنبعثة من الآلات تجعل الوجه لامعا بعد لقطة أو لقطتين من التصوير وعندئذ يجب تعديل الماكياج من وقت لآخر.

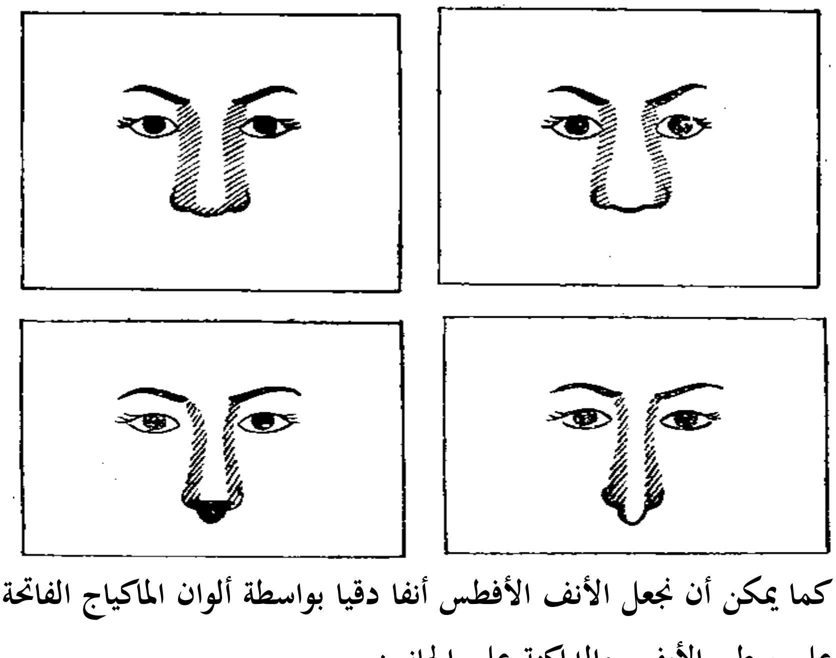
وإذا كان الوجه شديد الاستدارة جدا، فيمكن تظليل أسفل الخدين

بنفس اللون الأساسي للوجه وبدرجة أغمق. ويمكن أن نغالي بعض الشيء، لأن الفيلم ذا اللون الواحد لا يكشف بالطبع عن اللون غير الطبيعي.

قبل　　　　　　　　　　　　وبعد



يمكن تصغير الوجه العريض، وذلك بواسطة استخدام ألوان الماكياج الداكنة على جانبي الوجه.

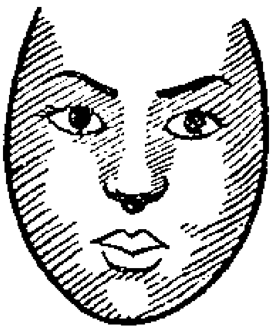


كما يمكن أن نجعل الأنف الأفطس أنفا دقيا بواسطة ألوان الماكياج الفاتحة على سطح الأيف، والداكنة على الجانبين.

كما يمكن تجميل الأنف المدبب بوضع ألوان الماكياج الداكنة على طرف الأنف.

ويمكن تعديل الأنف الأفطس بواسطة وصع ألوان فاتحة في الماكياج على سطح الأنف وداكنة على الجانبين. وكذلك الأنف المدبب يمكن إخفاؤه بواسطة تظليل الطرف.

أما الذقن الطويلة أو الذقن الصغيرة فيمكن إصلاح عيوبها بنفس الطريقة التي أتبعت مع الأنف.



وعليك أن تراعي وجهك حتى لا يصبح كتلة من المساحات الفاتحة والداكنة التي تجعله أشبه بقطعة من وجه القمر. وما دمت لن تستطيع أن تغير شكل وجهك فعليك أن تحاول الاستفاجة منه على أكمل وجه.

إن المكياج يضيع بعد مدة؛ لذا يجب أن تراعي وجهك حتى لا يصبح كتلة من الأصباغ الفاتحة والداكنة كما في هذا المنظر.

وليس الرجال ذوو البشرة الداكنة في حاجة إلى ماكياج. فاللون الفاتح يستخدم كبطانة للون الأدكن منه الذي يجب أن يكون خفيفا جدا، حتى لا يخفي التلوين اللون الطبيعي للبشرة.

الماكياج الخاص

لم تتحدث من قبل عن الماكياج الخاص بالأدوار التي تحتاج إلى خلق شخصية، وهو يهم الممثل لأنه المساعد الخارجي لتمثيله.

ويهتم الممثل بنتيجة الماكياج وليس بتنفيذه التكنيكي، وهو شيء خاص ومعقد ولن تتحدث عنه هنا لأن ذلك يبعد عن موضوعنا.

ولعلك سمعت عن الصعوبات والمتاعب التي بذلت في عمل الماكياج الخاص "بآليك جينز" لكي يقوم بدور فاجان في "أوليفر تويست" أو "ايرين دون" في دور الملكة فيكتوريا في (بلبل التايمز). فالصبر والخبرة العملية يتحدان مع المواد مثل البشرة المرنة في إحداث التأثير الواقعي.

ولن نستطيع هنا وصف الطرق البسيطة لأن هذه الطرق لن تعطينا النتيجة المطلوبة.فليس هناك فائدة إطلاقا من رسم تجاعيد مثلا كما يحدث على المسرح. لأن التجاعيد في السينما لن تظهر كما نود وإنما تظهر على حقيقتها، أي خط من القلم على الجلد. لذا يجب استعمال جلد اصطناعي مغمور حتى لا تفضحها الكاميرا الفاحصة وحتى نحصل على التأثير الحقيقي.

ونادرا ما يحدث أن يدعي ممثل سينمائي لتمثيل دور لا يلائمه من الناحية الشكلية، وهنا يكون الماكياج الخاص ضروريا. فإذا حدث لك هذا وأنت في استوديو للمحترفين، فسيكون لديك الماكيير الخبير الذي سيقوم بهذا العمل، ويكون عليك فقط التحقق من أنه رسم وجهك حسب فكرتك عن الشخصية. وهذه نقطة هامة، لأنه لا يضايق الممثل شيء مثل شعوره بأن ملامحه لا تناسب الدور الذي يقوم به.

فإن الماكيير الماهر يستطيع أن يصنع لك أنفا رومانيا جيدا، ولكن جهوده تضيع هباء إذا لم تشعر أنت بهذا الأنف وكانه أنفك الخاص. فإذا اعتبرته كشيء زائد على وجهك فسوف لا يساعدك هذا الأنف بل يشوه تمثيلك.

وقد يطلب منك– في حالات قليلة الاحتمال– أن تمثل في فيلم من أفلام الهواة دورا يحتاج إلى ماكياج خاص صعب. في مثل هذه الحالة ننصحك أن ترفض بلباقة وأن تقترح على المخرج أن يبحث عن شكل أفضل ملاءمة لهذا الدور، إلا إذا كان لديك بالطبع بعض المعلومات الخاصة بالماكياج والتي استقيتها من غير هذا الكتاب.

الملابس

وما قلناه عن الماكياج ينطبق أيضا على الملابس. فأنت لست في حاجة إلى التخصص في الملابس لتشتغل بالتمثيل في السينما. وكل ما يطلب منك هو أن تقدر أن كانت الملابس الخاصة بدورك ستصنع خصيصا أو ستشترى من الخارج.

والملابس من العلامات التي تميز الشخصية فنحن– في الواقع– نحكم على الناس إن كانوا على حق أو على خطأ من الطريقة التي يلبسون بها.

أدرس الشخصية التي سوف تقوم بها. هل من المحتمل أن تجذب الانتباه إلى مكانها، أو إنها مهملة؟ وما هو مستوى الملابس التي سترتديها؟ وهل ستكون غامقة اللون أو فاتحته؟ وبعد ذلك أذهب إلى معمل الأزياء وتخير الملابس التي تناسب ذوق الشخصية التي ستؤديها لا ذوقك أنت الخاص.

وهاك نصيحة عملية. إذا تحتم عليك استخدام ملابسك الخاصة أو ملابس مستعارة (ولن يكون هناك طريق– في الغالب– غير هذا) فعليك أن تتركها في الاستديو أثناء التصوير؛ وذلك لأن التسلسل يقتضي أن تحتفظ دائما بحالتها الراهنة.

وقد حدث مرة أن أحد الصيادين في فيلم "قارب من الورق" كان يرتدي قبعة قديمة من طراز شاذ، وكان قد استعارها من صديق، وأراد الصديق أن يستردها أثناء عمل الفيلم، وكانت لحظة حرجة، فرجونا الصديق أن يضحي بقبعته في سبيل الفن.

الاكليشيهات

في جميع الحالات الخاصة بالملابس، وبالماكياج، وبحيل المهنة عليك أن تحاول تجنب (الاكليشيهات).

فإذا ما استلزم دورك حيلة ما فأبحث عنها في الحياة لا في السينما، فإن الجميل من غيرك قد لا يكون جميلا منك، وخاصة أن ما يأتي من الغير سوف يصبح اكليشيها.

فالمجرم الي يتسلى بقطعة من النقود وهو ينظر إلى ضحيته ببرود، أو الفتاة التي تعزف على البيانو وتخطئ عند دخول حبيبها، والشاب الخجول الذي يعدل رباط عنقه والأب العجوز الذي يضع ابهاميه في جيوب سترته أولئك هم أصدقاؤنا القدامى الذين مللناهم من حركاتهم المعادة.

أن الأكلشيه هو أول ما يخطر على بالنا. وهو الحل السهل، وعليك

أن تسأل نفسك: كيف تعبر عن حالة عصبية؟ حسنا. أستطيع أن أشعل سيجارة، وآخذ نفسا أو نفسين ثم أطفئها بسرعة... حقا حقا أن ذلك في استطاعتك، ولكن فكر ثانية وفي هذه المرة حاول ألا تعبر عن أفكارك بالوسائل الشائعة في السينما.

وقد يكون السيناريو مليئا بهذه الوسائل الشائعة فحاول ألا تلتفت إليها فإذا كانت الكعكة رديئة الطهي، فإنه من الأفضل ألا تجهد نفسك في تزيينها.

الممثل الكامل

يعتقد رجل الشارع أن أكبر مديح يكال للمثل هو أن يقال عنه "إنه عاش دوره".

وبالنسبة للممثل الذي جاهد في تخطي العقبات الفنية للتمثيل، وبعد أن يكون قد تقمص شخصيته بعناء كبير، فإنه لا يتذوق كثيرا هذا النوع من المديح كالكاتب الذي يمتدح على سهولة أسلوبه في حين أنه يكون قد أعاد كتابة الفقرة الواحدة خمس عشرة مرة على الأقل.

ومع ذلك فإن رجل الشارع محق من وجهة نظرة بالمعني الشائع "أن العميل دائما محق" ولا يشغل نفسه بالطريقة التي أدت إلى النتيجة، بل بالنتيجة وحدها.

وشعور الممثل بأنه يعيش دوره معناه بوضوح أن تمثيله مقنع، وكما قلنا: إن الإقناع والإخلاص هما وحدهما أساس كل تمثيل ، لذلك فإن الممثل الذي يشعرنا بأنه يعيش دوره إنما يقوم بعمل طيب حتى لو كان ينقصه الكمال الفني.

وتأتي الصعوبة في تطبيق قواعد التمثيل السينمائي (أو أي فن آخر) من أن هذه القواعد رغم صحتها تماما لا ترتكز إلا في المظهر العادي للعمل. أن الممثل المحبوب من الفنيين الذي يعرف القواعد ويلتزمها قد

يسقط في تجربة صدق الأداء الحاسمة. وعلى العكس من ذلك فإن الممثل الذي يضايق الفنيين بحركاته التي تخرج عن المعتاد في المنظر الكبير والذي يسبب للمؤلف كثيرا من المتاعب قد ينجح في نهاية الأمر إذا قال فيه رجل الشارع: "في رأيي أنه قد عاش دوره".

الممثل يعيش دوره

لا يعني هذا أن الممثل يجب عليه "أن يعيش دوره" أثناء تصوير الفيلم وإنما يعني أن يتوحد تماما مع الشخصية التي يتخيلها. ولا يعني هذا أيضا أن يصبح هذه الشخصية بطريقة عجيبة ويعكف على تمثيلها.

وإذا كان الحال كذلك، فإن الممثل سيصبح مجموعة من الشخصيات التي مثلها في الماضي. وبالتأكيد فإننا جميعا لدينا مظاهر متعددة لطبيعتنا، ولكن ليس هذا إلا بعض الجوانب بينما التمثيل الأصيل لا ينبع إلا من التصور الكامل للشخصية.

وعلاوة على ذلك فإن الشرط الأول للتمثيل الجيد هو الرجوع إلى الوراء قليلا، فعلى الممثل أن يعرف عن الشخصية التي سيمثلها أكثر مما كانت هذه الشخصية تعرف عن نفسها.

وفي الواقع أن الممثل لا يستطيع أن يصبح هو الشخصية بأكثر مما يستطيع الفنان أن يتوحد مع لوحته. ولكن من الصعب على الملاحظ الخارجي أن يشعر بالانفصال عن الممثل الذي لا تكون مواده الأولى هي الألوان والملابس بل طبيعته الجسمانية الخاصة.

ومن الممكن عند التصوير أن ينسى الممثل- بمجهود تخيلي- أنه لا يعرف شخصيته إلا من الخارج، وأن عليه أن يتقمص شخصيته. وحتى عندما يصبح كذلك فهذا يعنى أن عمله قد تم أثناء الإعداد للدور والبروفات.

وقد ينجح في السيطرة على مادته (وهي نفسه) ويصبح كالفنان الذي لا تصبح عنده الألوان والأقمشة كما هي بل تندمج في الأشكال التي تمثلها.وقد جاء هذا التشبيه كنتيجة نهائية للعمل وليس كنتيجة نهائية لمنهج العمل.

ونادرا ما يتمكن الممثل من التوافق مع الشخصية التي يمثلها أثناء فترة التصوير، إذ أنه يجب أن يشعر دائما بمطالب التكنيك وضرورة حصوله على أفكار معينة في اللحظة المعينة.

وعندما يصل إلى التوحد جزئيا مع شخصيته- خارج التصوير- فإن هذا يتطلب منه مجهودا (أكثر أو أقل) في الشعور يشبه الرياضة الذهنية والانفعالية التي تفرض نفسها عليه.

والممثل الذي تسيطر عليه شخصيته إلى الحد الذي لا يستطيع فيه التحكم في نفسه يصبح موضوعا طريفا تتناوله المؤلفات الأدبية وسيناريوهات السينما خاصة.

وفي فيلم "عطيل" الإنجليزي "المسمى بالحياة المزدوجة" الذي كان يقوم فيه (رولاند كولمان) بدور ممثل مسرحي يمثل دور عطي انتقلت غيرته إلى حياته الخاصة. وإذا كان مثل هذا قد حدث فعلا في الحياة فهذا يفقد

الممثل سيطرته على أساليب تمثيله كما يفقده الانفعال اللازم إذا كان سيمثله على المسرح. وكان يجب على رولاند كولمان أن يعمل حسابه لنقطة الضعف هذه، لذلك كان تمثيله لدور عطيل على المسرح أقل بكثير في مستواه عن أي دور لممثل هزلي، ولم يمنع هذا- بطبيعة الحال- جمهور المسرح- الظاهرين على الشاشة- من التصفيق بحماس شديد لعطيل.

والممثل السينمائي الوحيد الذي يمكن أن يقال عنه "إنه عاش دوره" لا يكون ممثلا على الإطلاق وإنما يكون شخصا طبيعيا. وكما قلنا سابقا: أن ممثلا كهذا لا يقدر على خلق شخصية كاملة ولا يعرف أن يزج بنفسه في المواقف الخيالية. وحتى يكون لديه فكرة أو شعور بالعاطفة، فإن الشروط التي تولد مثل هذه الفكرة أو العاطفة يجب أن تبرز بالفعل أثناء التصوير.

التخصص

ومن المعروف أن الممثل لا يدعي أبدا إنه يعيش دوره، وأن الممثل لا يجب أن يضطر إلى التوحد مع شخصيته، وأن تكون مجموعة الأدوار الي يؤديها غير محددة نظريا في مخيلته الخاصة. ومع هذا فالموقف يختلف قليلا من الناحية العملية.

وفي المسرح، يستطيع الممثل القيام بدور الأمير بنفس السهولة التي يمثل بها دور المتسول وهو يمثل هذه الأدوار في كل التمثيليات الخاصة به. أما في السينما فيعتبر هذا التنوع شيئا غير عادي وشاذا.

فعندما يترك نجم من هوليود مركزه كفتى أو ل أو كفتاة مثل راي ميلاند، في فيلم :عطلة نهاية الأسبوع الضائعة" أو أولفيادي هافيلاند في

فيلم "حجر الثعبان". في مثل هذه الحالة، لا تخطئ إعلانات الحائط عندما تقول "إن فلانا في دور جديد عليه تماما".

ولا شك أن السينما تحدد إمكانيات الممثل، أي أنها غالبا ما تهتم بطبيعته الجسمانية التي لا تصلح إلا بصعوبة في الأدوار التي تحتاج إلى خلق الشخصية. وقد يتخطى هذه العقبة الماكياج المتقن، ولكننا لا نلجأ إليه إلا بصفة استثنائية.

وبوجه عام، يكون على الممثل أن يعتمد على صفاته الجسمانية فقط، وفضلا عن ذلك ففي الفيلم الواقعي الذي يحتوي على مناظر خارجية كثيرة، فإن الممثل يشعر وكأن على وجهه قناعا إذا كان ملطخا بالماكياج. فمهما كانت واقعية هذا الماكياج فإنه يشعر بأنه من عالم صناعي.

وتوجد عوامل أخرى ليست ملتصقة بطبيعة التعبير السينمائي ذاته، ومع ذلك فهي لا تقل عنه قوة. إن إخراج الفيلم– وخاصة الفيلم المهني– يتكلف أموالا كثيرة، ولا يحب منتجوه المخاطرة والمغامرة، ويطمئن المنتج عندما يسند للممثل دورا كان قد قام بمثله من قبل ونجح فيه ومثل هذا الحل يأتي دائما بنتيجة مشجعة.

أما بالنسبة للممثل، فإنه لا يسيئه أن يوضع في فئه محدودة، ويحصل على شهرة سريعة؛ لأن ذلك يتيح له الاعتماد على وظيفة منتظمة إلى حد ما.

أما بالنسبة للنجوم، فالجمهور هو صاحب الكلمة. وهذا الجمهور يقبل بصعوبة أن يرى مثله الأعلى في دور لا يتناسب مع الفكرة السابقة التي كونها عن الشخصية.

والممثل السينمائي الهاوي قد يعتبر نفسه، سعيدا، لأنه لا يتقيد بهذه الحدود. أن الممثل– سواء أكان هاويا أم محترفا– الذي لا تتفق شخصيته ومظهره مع نوع معين من الأدوار هو في موقف أفضل من وجهة النظر الفنية.

فضل السينما وعظمتها

يجب أن يتوقع الممثل السينمائي أكثر من مرة اسناد دور– كان يعتقد هو أنه يناسبه– إلى ممثل آخر. وذلك لأن الممثل الآخر تتناسب هيئته الجسمانية مع الفكرة السطحية للشخصية.

وإني أتذكر أنني حاولت ذات مرة إقناع منتج بالثقة في ليسند إلى دور جندي في أحد الأفلام ولكنه رفض بحجة أن الشكل العسكري لا يتوافر لدي بالرغم من الأعوام السبعة التي أمضيتها في الجيش. وبالتأكيد، فإن هناك أنواعا مختلفة من الناس في الجيش، ولكن المنتج كان يبحث عن رجل يتناسب مظهره مع الفكرة الشائعة لدي الجمهور عن الجندي.

وتنطوي السينما على بعض مصادر الإرضاء الخاصة بها، أقلها الدقة في التنفيذ، تلك التي تنشأ عن تقسيم العمل إلى أجزاء صغيرة.

وهناك أيضا الإرضاء الهائل الذي لا تستطيع الحصول عليه بالتجربة وإنما تحرزه من دراسة ثمرات عملك على الشاشة. أفحص النتيجة بروح متواضعة، وسوف تقدر ضرورة العمل العقلي والمنهجي، وستفهم أخطار الإهمال والإسراف وفوائد الدقة.

وسوف ترى نفسك في البداية كما لو كنت قطعة مرنة يشكلها المخرج والفنيون الآخرون حسب رغبتهم ثم إذا كنت صبورا، وإذا كنت تعودت العمل مع جماعة، فسيكون لديك وقت طيب لاكتشاف ما هو هذا العمل العجيب الذي ظللت تقف موقفا سلبيا أمامه، في حين يجب أن تكون ايجابيا حتى يصبح عملك فعالا. وسترى بعد ذلك شيئا فشيئا إن نفوذك يسود في مجالات أوسع فأوسع.

فإذا كانت لديك– مثلا– فكرة واضحة عن إيقاع المنظر، فإن هذه الفكرة ستحقق على شريط السيلولويد الذي يتسلمه المؤلف ويعمل حسابه في التوليف.

وربما لا يكون لديك نفس الجاذبية التي في السينما ولا نفس الاستقلاق الذي في المسرح، كما إنك لا تشغل نفسك بالمشاكل المتعلقة بالصوت والصورة التي يختفي بها مهندس الصوت والمصور، ومع ذلك– وبلا أي مجهود منك– يشعر الجمهور بأقل تغيير في نبرات صوتك، وبأقل حركة تعبيرية في ملامح وجهك. ولا يعني هذا شيئا، لأنك تستطيع أن تتفرغ للتركيز في دقائق تمثيلك وهي المشكلة التي تشغل كل ممثل مهما كانت طريقة تعبيره.

وبالرغم من كل ما كتبناه عن إمكانيات السينما ومطالبها– وهي عديدة– فإن الممثل هو دائما الممثل، ومهما تكن وسيلة التعبير ملائمة فإن الفكرة من وراء العمل هي مفتاح كل تمثيل.

وأحسن ما نختم به الكتاب هو مدح ممثل لممثل آخر ويلخص هذا المديح كل ما حاولنا شرحه في هذا الكتاب. وهه هي كلمات "جيمس ماسون" التي أذاعها في الراديو وهو يتحدث عن الممثل الايرلندي "ف. ج ماك كروماك" الذي يعمل في مسرح (آبي) والذي قام بأعظم أدواره "شل" في فيلم "طريق القانون":–

"لقد كان خائفا عندما واجه الكاميرا لأول مرة. وهذا حق! لأنه أحد هؤلاء الممثلين الذين تكون حركاتهم ونبرات أصواتهم وتعبيرات وجوههم انعكاسا لما تجيش به صدورهم. وكانت أفكاره تنفذ بسهولة إلى عقول المتفرجين بدون واسطة حتى إنه لم يكن يعرف إن كان يقف على المسرح أم على الشاشة".

الفهرس